



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE
MATICA SRPSKA JOURNAL OF LITERATURE AND LANGUAGE
Established in 1953

Главни уредници
Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953–1978)
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979–1994)
Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995–1999)
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (2000–)

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ИСИДОРА БЈЕЛАКОВИЋ, секретар, Др ЈОВАН ДЕЛИЋ,
др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОБСЕН, др ОЛГА КИРИЛОВА,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО,
др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, др ИВО ТАРТАЉА,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ, др ВИДА ЏОНСОН ТАРАНОВСКИ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ШЕЗДЕСЕТ ЧЕТВРТА (2016), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Ана В. Вукмановић, <i>Лирика у њој: из њојске креативности усмене лирике</i>	7
Др Моника Ђ. Фин, <i>Гроф Сава Владиславић Рагузински и Венеција</i>	25
Јелена С. Радосављевић, <i>Антологија Кашанинове есејистике у књизи Српска књижевност у средњем веку</i>	39
Јана М. Алексић, <i>Кашанинова философска „непрекидна свежина свјета“ (есејистика и културноисторијска свјет Милана Кашанина у књизи Случајна открића)</i>	59
Др Маја Д. Стојковић, <i>Парадоксни јунак у драми парадокса (Пиранделовски јунак пре Пирандела у заборављеној Ђоровићевој драми Наше позориште)</i>	83
Др Драган Л. Хамовић, <i>Национално њло и модерност у књижевности мисли и њракти младобосанаца</i>	93
Др Предраг Ж. Петровић, <i>Слика Византије у српским авангардним њуџојсима</i>	103
Мср Вук М. Петровић, <i>Хајдеџерова разградња свих филолошких њемеља</i>	115
Др Младен М. Јаковљевић, <i>Конкретизација и деконкретизација свјетарности у Пинчоном роману Дуга гравитације</i>	139
Др Душан Р. Живковић, <i>Историја и фикција у роману Прашко гробље Умберта Ека</i>	155
Др Никола Р. Ђелић, <i>Расправа о слободи и моралу у комаду Либертен Ерик-Емануела Шмиџа</i>	175
Др Ђорђе М. Деспић, <i>Павловићево читање Насијасијевића</i>	191

Тихомир Осијојић

Др Душан М. Иванић, <i>Тихомир Осијојић њред класицима српске књижевности</i>	205
---	-----

Др Миодраг С. Матицки, <i>Тихомир Остојић у контексту националног и просветитељског програма Матице српске</i>	211
Др Биљана Ж. Шимуновић-Бешлин, <i>Тихомир Остојић – између личног и јавног интереса</i>	217
<i>Поводи</i>	
Др Весна В. Елез, <i>О стогодишњици рођења Ролана Барта</i>	231
<i>Интервју</i>	
Др Зорица С. Бечановић Николић, <i>Шекспир и француска постмодерна филозофска теорија: разговор са Ричардом Вилсоном</i> .	243
<i>Прилози и грађа</i>	
Др Радослав Љ. Ераковић и Др Зорица П. Хаџић, <i>Пренумерације као прилози за изучавање приватног живота Срба у 19. веку (2)</i> .	253
<i>Оцене и прикази</i>	
Др Зорица С. Бечановић Николић, <i>Методолошко самопреиспитивање у ери глобализације</i>	263
Др Снежана М. Вукадиновић, <i>Ви не знате шта је то слобода</i> . . .	268
Др Љиљана М. Јухас-Георгиевска, <i>Словенски преводи Житија Светог Антонија у светлости српске рукописне традиције</i>	270
Др Душица Д. Тодоровић, <i>Књига слика и разговора: Велико путовање Герасима Зелића</i>	274
Др Милица Винавер-Ковић, <i>Флобер за посвећенике и за почешнике</i> .	281
Мср Горан П. Коруповић, <i>Лица ероса у Андрићевом делу</i>	285
Јана М. Алексић, <i>У појрази за изгубљеним методом: српска књижевна кристика поново сачењена</i>	287
Др Јован М. Делић, <i>О поезији и култури, идентитету и континуитету</i>	293
Др Светозар Ћ. Кољевић, <i>Закони као извори правосудног хаоса</i> . .	295
Дуња С. Ранчић, <i>Поетика и припадање</i>	300
Упутство за припрему рукописа за штампу	305
Contents	309

Др Ана В. Вукмановић

ЛИРИКА У ПОКРЕТУ: ИЗ ПОЕТИКЕ КРЕТАЊА УСМЕНЕ ЛИРИКЕ

Поетика кретања усмене лирике подразумева функционализовање слика кретања на композиционом, стилистичком и семантичком плану. Оне могу чинити композициони принцип или један сегмент структуре песме. Најчешћа стилска средства која формирају ове представе јесу понављања, паралелизми, контрасти, градације и метафоре. Представе кретања у песмама обликују и усмеравају простор, утичући на конструкције значења границе, близине/даљине, свог/туђег, проходног/непроходног. Кретање као људска активност обележено је променама перспективе, сећањима, емоцијама и као такво трансформише простор усмених лирских песама. Будући да има и временску димензију, улази у састав хронотопа.

Кључне речи: кретање, поетика, усмена лирика, простор.

Усмена лирика, унутар свог разуђеног система подврста, као и тематске и функционалне разноликости, моделује простор на различите начине. Она формира статичне слике места, али и динамичне представе кретања. Када се посматрају позиције тих динамичних представа у структури песама, начини њиховог обликовања и функције које оне врше, може се закључити да постоји својеврсна поетика кретања усмене лирике. Песме могу певати о савладавању препрека и великих раздаљина, најављивати дуг пут или извештавати о њему. Прикази кретања могу бити основни композициони принцип, заузимати иницијалну позицију када најављују даље збивање или затварати песму у финалној позицији. Сходно природи лирског израза, они су сажети, моделовани стилским средствима (повнављањима, паралелизмима, контрастима, метафорама и сл.) и условљени контекстом извођења (нпр. певање о обредном опходу током самог опхода кроз село). Представе кретања откривају и процесе обликовања и трансформације простора у усменој лирици, зависно од тачки гледишта певача, усмерења кретања, сужавања

и ширења простора, временског оквира, емоционалног става ликова према кретању и простору уопште.

Композициони принцип формирања лирске песме, као и бајке (уп. PROP 1990: 77), може бити просторно померање јунака.¹ Он се среће на надтекстовном плану обредних руковети које прате кретање учесника обреда кроз простор (обредни опходи, етапе свадбе²). Међутим, исти структурни принцип среће се и унутар једне песме: „Ој! И два свата, два упросника! ле, леља ле! / Куд ви идете, шта ви тражите? / И ми идемо, мому тражимо. / У нас је мома још непрошена. / Ми ћемо доћи, да је просимо. / Ви ћете доћи, ми је не дамо. / Богме ћеш дати, и наша бити. / Док свекар дође, сукњу донесе. / Свекар ће доћи, сукњу донети. / Док рабар дође, прстен донесе. / Рабар ће доћи, прстен донети. / Док девер дође, венац донесе. / Девер ће доћи, венац донети“ (КАРАЦИЋ 1975: 1°). У дијалошкој структури пева се о путовању – о потрази сватова за невестом, о поновљеним доласцима: на прошевину, прстеновање и само венчање. Обред обнавља обрасце кретања и поступака извршене много пута у прошлости, на претходним свадбама, а песма најављује оне који ће тек уследити током конкретне свадбе.

Целу песму може чинити и само једна слика кретања: „Јеленак ми гору ломи, / путак да му је; / за њим иде кошутица, / тек друг да му је“ (КАРАЦИЋ 1975: 103°). Померање кроз простор не постиже се низањем слика, од којих свака представља приближавање, наредни корак ка циљу, нити се пролазак јелена и кошуте описује. Једноделна композиција истиче трајање и метафору пута (путовања) као живота јелена и кошуте, односно мужа и жене.

Сцене кретања могу образovati рефрен и на тај начин повезивати делове песме у структурну целину: „Прођох кроз гору, не знам кроз коју, / сретох дјевојку, ал’ не знам коју, / стах јој на ногу не знам на коју; / и да ми рече душа дјевојка: / „Нуто ђидије што не мирује! / Ваља му дати муку голему: / јагње му дати, ножа не дати, / нека се ђидија ш њиме намучи.“ / Прођох кроз гору, не знам кроз коју, / сретох дјевојку, ал’ не знам коју, / стах јој на ногу не знам на коју; / и да ми рече душа дјевојка: [...] Ваља му дати картију вина, / вина му дати чашу не дати [...] Прођох кроз гору, не знам кроз коју, / сретох дјевојку, ал’ не знам коју, / стах јој на ногу не знам на коју; / и да ми рече душа дјевојка: [...] Ваља му дати добру дјевојку, дјевојку дати јорган не дати“ (ГЕЗЕМАН 1925: 5°). Песма се организује око поновљених

¹ Занимљиво је упоредити устројство песме и бајке са идејом Тима Инголда да се прича о путовању може препричати тако што ће се пратити кораци предака који су у прошлости предузели исто путовање (INGOLD 2000: 232).

² У свадбеном обреду младожењин пут је најпотпунији, у целини или деловима садржи путање других учесника (Адамовски 1998: 20). Током обреда младожења излази из куће, прелази границу село-шума, путује извесно време, улази у друго село, узима младу и враћа се у своје село извршавајући на повратку низ радњи и прелазећи исту границу. Млада прелази границу село-шума, долази у туђ свет где заувек остаје (ЛЕВИНГТОН 1982: 95). Тако кретање конституише и простор и обред.

пролазака кроз гору и сусрета са девојком. За разлику од претходна два случаја, када је кретање било од пресудног семантичког значаја, овде је рефрен формални принцип организације песме. Основно значење лежи у девојчиним исказима, проверама како ће се момак снаћи без ножа, чаше и јоргана, односно како ће се показати пред девојком. То, ипак, не значи да је значење рефрена редувантно. Напротив, он чува семантичке потенцијале горе као локуса, хтонског места где се дешава еротски сусрет означен симболиком гажења. Духовито истицање незнања – непознате горе и „непознате ноге“ може упућивати и на пут иницијанта од незнања до знања, преко различитих искушења која поставља девојка.

Чешће, представе кретања чине уводну слику, најаву лирског збивања или описа. У таквој позицији истиче се завршетак пута или привремено заустављање. Одмору сватова са невестом претходи дуго путовање: „Crna gora procvata beharom, / ravno polje bijelim biserom. / Tu prolaze kićeni svatovi, / provedoše kićenu divojku. / Svi svatovi sitan biser беру, / lipa Mare na kite behara“ (ANDRIĆ 1929: 52°). Контраст горе и поља (као и црне и беле боје) истиче путању сватова кроз дивљи предео. Пролаз кроз граничне зоне имплицитно је маркиран могућим опасностима, а овом приликом заустављено (или само успорено) кретање има функцију накнадног обезбеђивања невестинског дара (ките бехара за младожењин род).

Док у претходној песми пролаз кроз гору и поље чини сразмерно краћи део текста наспрам дијалога између сватова и невесте, у наредном примеру кретање кола образује једну од слика унутар двосложне структуре: „Љиљан горо љиљанова! / Дер подигни љиљан листак, / да ја прођем и проведем / дивно коло дјевојака, / дјевојака и момака, / у том колу лијепа Мејра, / у момцима лијеп Мујо“ (КАРАЦИЋ 1975: 507°). Други део је дијалошки: Мујо проси Мејру и бива одбијен. Необично коло које игра кроз љиљанову гору и препреке од љиљановог лишћа представљају најаву својеврсног климакса – просидбе и одбијања. Кретање у пејзажу, излазак у коло, означава ритуално приказивање и симболизује доспелост девојака за удају (КАРАНОВИЋ 1999: 33). Овом приликом тај излазак је маркиран необичним местом, а очекивани ток обреда изневерен је девојчиним одбијањем прошевине на крају песме.

Лирски јунаци се крећу и кроз градску средину: „Mlad se Ivo kroz Karlovce šeće, / mamuze mu o ćupriju zveče. / Konjic mu je prebijela vila, / na njemu je sve crvena svila. / Gledala ga s pendžera divojka“ (ANDRIĆ 1929: 161°). Сцена Ивовог проласка кроз Карловце двоструко је мотивисана. Лепота момка који се шета градом подстиче девојчино дивљење и жељу. Пролаз испод њеног прозора омогућава да се момак обрати девојци и најави њихову свадбу: „Al' govori Ivo sa konjica: / ne budali, s pendžera divojko! / Tvoja me je svekrva rodila, / tvoja me je zaova nijala, / ti si ljuba, ti ćeš me ljubiti“. Карловци су, као и љиљанова гора, простор огледања момка и девојке. Виђење се завршава успешним окончањем једне животне фазе – свадбом.

У само једној песми сцене кретања могу се наћи на различитим позицијама. Уводни дијалог: „Oj Bojano, zelena livado! / Što si tako zelena polegla?

/ Kako ne bih zelena poglela! / Sinoć su me tri ljeljena prešla, / jutros rano devet devojaka, / svaka nosi po srp na ramenu” (ANDRIĆ 1929: 252°) показује промену изгледа ливаде узроковану проласком јелена и девојка. Међутим, пејзаж је подређен наредној песничкој слици: жетва детелине најављује скору братовљеву женидбу. Девојке хране коње јер: „Jed'te, griz'te, bradini konjići! / Dalek ćete putak putovati, / dalek putak dvoru Smiljaninu“. Затим се план мења и описују се девојчини двори. Сцене кретања повезују структурне целине и пребацију лирску „причу“ са једног плана на други: мотив жетве отвара песму, а мотив далеког пута омогућава просторну промену – пажња се помера са момкове земље на дом будуће невесте.

У финалној позицији сцене кретања затварају песму, али својим динамизмом најављују будуће догађаје: „Вели му сам вран гавран:/ Немој ме, Радо, стр'јељати, / ја ћу ти, брате, требати – / када се поћеш женити, / све ћу ти свате скупити, / под крило десно метнути/ њи с тобом неви однети“ (КАРАЦИЋ 1973: 69°). Оваквом реализацијом крај песме постаје њен центар, што потврђује да лирске песме одређују односи координације а не субординације (МАЛЫЦЕВ 1989: 149). Сцена из винограда – када момак прети гаврану да ће га устрелити јер му зоба грожђе – само је мотивација најаве свадбе. Како је показано, свадба је често моделована просторним кодом као путовање, па тако ова песма наговештава женидбу као лет сватова од младожењине до невестине куће, односно као савладавање велике даљине.

Када се пређе са композиционог на стилски ниво, примећује се да, с обзиром на сажетост и посредност лирског израза, песме не пружају развијене описе кретања нити простора кроз које јунакиње и јунаци пролазе, али то не значи да су лирске слике статичне. Напротив, оне су често „у покрету“, при чему је приказ тих покрета усклађен са поетиком жанра. Као што је позиција динамичних представа у композиционом смислу разнолика, тако су и стилски поступци којима се оне моделују бројни.

Пошто је понављање основни принцип устројства лирске усмене песме (КРЊЕВИЋ 1988: 120), оно се очекивано појављује и приликом грађења сцена кретања. Овај поступак јавља се на различитим структурним нивоима. На лексичком нивоу долази до удвајања речи: „Лепу шедбу шеташе једна млада Влахињица,/гиздава дивојка./ Шедбу ми ти шеташе, вишњег Бога мољаше“ (ПАНТИЋ 1964: 142). Док бајци својствена редупликација типа *ишли, ишли* представља протицање дугог временског интервала (САМАРЦИЈА 1986: 89), лирско удвајање најчешће има спорији ритам и захвата мањи простор. Ипак, иста је суштина самог поступка – њиме се моделује кретање у фолклорном тексту. Удвајањем, фонолошки и ритмички, наговештавају се девојчини покрети. Затим се понављањем варираног полустиха истиче померање у простору. Овај поступак је чест у бугарштичком дугом стиху, чија метричка схема омогућава богатија понављања. Лирски израз остаје згуснут и не пружа развијен опис шетње.

И прикази савладавања већих пространстава такође су сведени: „Прођо' гору, прођо' другу зелену. / Кад у трећу јасен гору ја дођо', / и у њему један

борак листао / у тој гори постељица прострта, / на постељи моја драга за-спала“ (Пантић 1964: 215).³ Понављањем глагола проћи у аористу, у два полустиха, убрзано се нижу једна за другом слике горâ које момак пролази да би стигао до заспале драге. Песма супротставља представе пута и места, односно кретања и заустављања, тиме што се горе само броје, а не атрибуирају – осми треће – јасенове – која се истиче тиме што је тамо девојка. Ширење перспективе и момков пут завршавају се наглим сужавањем, трансформацијом пута у место – постељу под бором. Посебно је истакнут контраст између кратког спомена пута (проласка) и развијеније сцене под бором (доласка) када момак жели да лист од бора пробуди девојку да би се остварио љубавни сусрет, што се и догађа. Мотив кретања, као и његова сажета реализација, подређени су мотиву љубавног састанка, што показује функционалност стилског поступка „убрзавања“ проласка кроз горе.

Свадбена песма о повратку сватова са невестом понављањем варираног стиха „Кад су свати преко поља били“ образује динамични модел кретања кроз поље – сваком наредном сликом они су ближи одморишту и, имплицитно, момковом двору, а даљи од девојчиног: „Кад су свати преко поља били, / не могаху свати пролазити / од мириса струка босиока. / Кад су свати посред поља били, / не могаху свати пролазити / од љепоте румене ружице. / Кад су свати подно поља били, / не могаху свати пролазити / од ширине зелене наранџе“ (КАРАЦИЋ 1898: 50°).⁴ Поступак којим се кретање приказује негирањем моћи проласка кроз поље одговара моделовању свадбе као обреда прелаза, када је савладавање сваке препреке аналогно постепеном сазревању младе и младожење. Прилошке варијације *йреко* – *йосред* – *йодно* истичу померање у простору и, сходно томе, у обреду. Напоредо са сликама кретања нижу се препреке, које имају развијену свадбену симболику: босиљак је снажан апотропајон, ружа симбол невесте, а наранџа (поред јабуке) типичан свадбени дар.⁵ На тај начин пејзаж се подређује обредном контексту певања.

Представе кретања формирају се и паралелизмом. Он може бити „мрежа на којој је заснована цела песма и стилски поступак“ (Крњевић 1988: 121). У развијеном виду среће се у додолским песмама: „Ми идемо преко села, / Ој додо, ој додо ле! / А облаци преко неба, / Ој додо, ој додо ле! / А ми брже, облак брже, / Ој додо, ој додо ле! / Облаци нас претекоше, / Ој додо, ој додо ле! / Жито, вино, поросише, / Ој додо, ој додо ле!“ (КАРАЦИЋ 1975: 187°). Аналогичном са померањем облака кретање се лоцира на релацији небо: село/поље. Успоставља се корелација између обреда и текста у акционом коду (ходање:

³ У варијанти песме, пошто прође кроз три горе, момак наилази на беле дворе: „Пр’је-ђох гору, пр’јеђох другу, / на трећу ме коњ нанесе; / ал’ у гори б’јели двори / калопером покривени / а с невенем накићени“ (РАЈКОВИЋ 1869: 52°).

⁴ Сличан поступак среће се и у варијанти о расту јеле, наранџе и девојке и бујању воде (КАРАЦИЋ 1975: 500°, 501°, 502°).

⁵ О симболици ових биљака в. ЧАЈКАНОВИЋ 1994.

опход) (Сикимић 1996: 169).⁶ Функција паралелизма је да повезује одвојене појаве, својства, догађаје, да ствара психолошко, тематско и естетско јединство (Крњевић 1988: 124). Овом приликом, повезивање различитих планова (различитих путања) треба мајгијски да изазове кишу. Песма моделује и представу брзине – понављањем компаратива „брже“ унутар паралелизма, приказом својеврсне трке између облака и додола дочарава се убрзање. Могло би се рећи да додолске песме пружају најдинамичније лирске слике кретања.

Вид негативног паралелизма јесте словенска антитеза (Веселовски 2005: 237). Када момак пита: „Окле ми те бог донесе, / вило бијела? / Или си ми с росом пала / иза планине? / Или су те занијела / Дунај језера?“ девојка одговара: „Нијесам ти с росом пала / иза планине / нити су ме занијела / Дунај језера / него сам ти дошетала / ка но госпођа“ (Радојевић 1892: 290, 17°). Унутар оваквог стилског поступка, представе кретања се усложњавају јер се њихово значење формира на два нивоа – на првом се истиче последњи члан словенске антитезе тиме што девојка потврђује да је дошетала момку. Међутим, као што песме у деритуализованом контексту чувају остатке обредно-митских представа, као што формуле чувају и значења из других актуелизација (Крњевић 1988: 129), на другом нивоу негирани чланови словенске антитезе чувају песничке слике из фолклорног репертоара. У том смислу треба посматрати и могуће начине савладавања простора – девојку могу донети воде (језера, река) и може пасти с росом. Реалистично објашњење девојчине појаве поред момка, под јавором, не укуда могућност чудесног доласка.

Када се кретање приказује помоћу контраста, истиче се неочекивани обрт. Непроходни простор ипак постаје проходан: „Дивна ли је гора брштенова! / Мирисом је село подичила, / а висином поље окитила, / а соко је прелећет’ не може, / а данас је свати преиграше“ (Караџић 1898: 2°). Непроходност се мотивише мирисом биља које најчешће има магијска значења и висином горе која упућује на нељудски простор. Способност савладавања таквог терена у функцији је атрибуирања сватова као изузетних бића. Они се, као учесници обреда, као бића на граници, налазе између света живих и света мртвих, посебно су моћни и у том смислу изузетно је њихово „преигравање“. Њихова моћ наглашава се контрастом с птицом. Лет као најмоћнији начин савладавања простора подређује се сватовском „преигравању“. Опис кретања, очекивано, изостаје – оно се констатује и наглашава када се претпоставља лету.

Градацијом се моделују сукцесивни прелази граница између људског и нељудског света у оквиру теме гостопримства и мотива испраћања госта: „Све три су ме испратиле: / Миличица до капије, / Љубичица до ћуприје, /

⁶ Паралелизам између небеског и земаљског плана постоји и у свадбеном контексту: „Кад би зора, мале, / украдох девојку. / Па се чудим, мале, / где ћу да је метнем. / Па је метух, мале, / себи иза коња. / Па се нишних, мале, / преко равна поља, / као звезда, мале, / преко ведро небо“ (Грбић 1909: 176).

Де-Наранца у планину“ (КАРАНОВИЋ 1990: 80°). Пролазак кроз капију представља прекорачење граница између куће и села (оба локуса су људска), а прелазак преко моста (односно реке) између оностраности и ононостраности и означава излазак из људског света. На крају, уласком у планину улази се у хтонски простор. Удаљавајући се од домаћиновог дома, гост и девојке које га испраћају излажу се све већој опасности, јер све дубље улазе у нељудски свет. Кретање мотивише и однос госта према девојкама: њихова веза је чвршћа што је дужи пут који заједно прелазе. Са сваком савладаном границом, они постају ближи једни другима. Те везе на крају песме потврђују дарови: „Све три сам их даривао: / Миличици дукат дао, / Љубичици, два дуката, / Де-Наранци, пет дуката – / Де-Наранца, јади моји“, при чему је веза која се успоставља при заједничком уласку у планину маркирана исказаном емоцијом.

С обзиром на то да је у лирици слабо развијена сажета организација текста, очекивано је развијенији метафоризам (LOTMAN 2001: 278). Богата употреба метафора повезана је и са техником бриколажа, којом се у фолклору жељено исказује на посредан начин, заменом појмовног предметним (KRNJEVIĆ 1986: 246). Сходно томе, кретање се моделује ефектима или утисцима које изазива: „Гором иду Петрови сватови,/ гором иду, гора јектијаше;/ пољем иду, поље звечијаше;/ селом иду, село страх имаше/ од љепоте господе сватова“ (КАРАЦИЋ 1975: 69°). У складу са својом изузетном моћи током обреда, сватови, док јашу, изазивају јеку горе, њихова опрема звечи у пољу и, услед обредног антипонашања, људи их се боје.⁷

Кретање се приказује посредством описа јунака у покрету: „Иде ли лепи Јова, води л’ девојку, / игра ли коњ зеленко под младожењом, / трепти ли сјајан бисер на милој снаји, / вије л’ се алај барјак над милим кумом, / сјаје л’ се вито копље Јови у руци“ (КАРАНОВИЋ 1990: 51). Долазак младожење с младом означава се паралелним сликама коња који игра, трептаја бисера услед покрета младе на коњу, вијорења барјака и сјаја⁸ копља. Да би се дочарало приближавање сватова, користи се низ приказа мањих покрета – померање у простору своди се на трептаје и одблеске. Долази до сужавања слике – пажња се не усмерава ка гори, води и пољу, већ ка самим људима који се крећу. Притом, лирске слике остају једнако динамичне.

Представе кретања у усменој лирици врше различите функције: помоћу њих се простор организује (локуси се повезују, добијају одређене атрибуте зависно од јунакињиног доживљаја света), усмерава (путања девојке одређује перспективу из које се сагледава пејзаж) и трансформише (пејзаж се мења када кроз њега пролазе сватови). Оне учествују у конструкцији зна-

⁷ Пословичко поређење „као српски сватови“ подразумева безобразлук и вику (КАРАЦИЋ 1965: 145).

⁸ Сјај као последица проласка јунака кроз гору постоји и у стиховима: „Шта се сјаји кроз гору зелену? / Да л’ је сунце, да л’ је јасан месец? / Нит’ је сунце, нит’ је јасан месец, / већ зет шури на војводство иде“ (КАРАЦИЋ 1975: 21°).

чења даљине, свог/туђег и проходног/непроходног простора. Пошто су премештања кроз простор и редослед тог премештања део поруке (Lić 2002: 78), при чему се различите поруке шаљу при доласку и одласку, при убрзаном и успореном кретању, заустављеном и континуираном и сл., она врше комуникативну функцију. У складу са лирском поетиком, представе кретања обављају експресивну функцију при исказивању емоција.

Путања којом се крећу јунаци и јунакиње лирских песама организује простор: „Mi idemo, Leljo, od dvora do dvora, / od dvora do dvora, do kneževa dvora“ (Кунаћ 1941: 274°). Обилазећи село, краљице као обредна група присвајају територију и тиме је трансформишу – од људског насеља село постаје место сусрета људи и оностраних бића⁹ током обредног времена. С друге стране, опходом краљице повезују све куће у селу, свим људима желе добре жеље (Јокић 2012: 62),¹⁰ и чине простор кохерентним.

Када се простор посматра као систем граница (Карановић 2010: 150), кретање се указује као низ прелаза: „Одбијај сад се, ој Марин роде, / јер туђа браћа Мару одводе, / А браћа Мару до горе прате, / од горе чарне до воде ладне, / од воде ладне до бели двора“ (Карацић 1973: 60°). Пут се састоји из континуираних покрета, али дуж њега постоје и одређена места (INGOLD 2000: 226, 204). Та места чине: место поласка, у овој песми имплицитно назначено поласком сватова са невестом, и систем локуса гора – вода – двор, при чему је двор истовремено и место доласка. Различите путање указују на различито значење простора. Док су гора и вода исте – дивље и туђе – за обе групе, град је различит – за младожењину браћу то је крај пута, њихов свет, за младину браћу то је преломна тачка, граница преко које не могу прећи, одакле почиње повратак у земљу из које су дошли: „Врат’те се натраг, браћице моја, / сеја се с вама растати мора“.¹¹ Кретање моделује обредне позиције – завршетак фазе сепарације и почетак фазе агрегације.¹²

Крећући се, људи дају простору усмерење: „Мила мати, немој ме карати, / нећу теби дуго дјевовати, / веће ово лето љетовати / па на јесен куд гођ путовати, / јали горе јали доље, мајко, / јал’ уз поток јал’ уз брдо мало, / јал’ уз ону Грујичића страну, / јал’ равницом Којића бунару“ (Ралковић 1969: 19°). Простор се организује тако што се, из девојчине перспективе, образују хоризонтална (уз Грујичића страну/равницом ка Којића бунару) и

⁹ Ненад Љубинковић показује да су учесници обредних поворки у доживљавању својих сужитеља током обредног опхода постајали бића која поседују снагу оностраног, у које су „ушле“ оностране силе (2006: 83).

¹⁰ О краљичком опходу в. Јокић 2012: 61–99.

¹¹ Варијанта песме моделује прекинуто кретање мотивом најмлађег брата који се изгубио у шуми: „Пратила лепу Милку сва браћа њена, / пратили су је до горе чарне, / а кад су били сред горе чарне, / најмлађи братац у гору зађе, / у гору зађе, пута не нађе, / једва га нађе и двору дође, / од жалости за својом сејом, / за својом сејом Милком девојком“ (Карацић 1898: 119°).

¹² О фазама обреда прелаза в. Ван Генеп 2005. О просторној структури ритуала који се може разматрати на основу формуле пута в. Карановић 2010: 141–151.

вертикална оса (низ поток/уз брдо). Када девојка најављује свој одлазак из куће и удају, она описује могуће путање. Путање формирају пејзаж – равницу, реку и брдо. Оне су такође аналогне различитим животним могућностима, изборима различитих судбина. Сходно томе, избор правца једнак је избору животног пута. Описима кретања и пејзажа исказује се девојчина позиција у предсвадбеном тренутку.

Усмерење кретања је важно за обредне песме јер упућује на прекорачење границе између оностраног и оностраног: „Prošal je, prošal pisani Vazam. / Došal je, došal zeleni Juraj / iz mora crljenoga, / iz luga zelenoga, / po suvem putu, debelom grudju, / po ravnom putu, na vranom konju. / Zima mesta nima, velika radošća“ (КУНАЧ 1941: 262°). Оностраност („из мора“ и „из луга“) посебно је маркирана и, унутар ђурђевданског обреда, подразумева да Јурај одатле доноси берићет и плодност. Конотативно значење смера кретања зависи од перспективе певања – у овом случају долазак из нељудских простора вреднован је позитивно, јер је у функцији обреда и слављења доласка пролећа. Насупрот томе, долазак преко мора може бити опасан јер имплицира повратак из земље мртвих. Када се соколи жале младој жени да су изгубили друга: „Имали смо и трећега друга: / лудо, младо, на далек’ залете, / чак залете преко мора чарног. / Там га кажу и оженио се, / узео је љубу огњевиту: / када ходи, како ветар веје; / кад говори, како сабљом сече“ (КАРАЦИЋ 1975: 238°). Ход огњевите љубе, упоређен са ветром, такође мотивише „прекоморски“ простор као опасан. У овој песми нема помена повратка, већ управо коначни одлазак друга на далеко изазива тугу и активира симболику смрти. Ова два примера показују променљивост и контекстуалну условљеност значења смера кретања, односно доласка и одласка.

Када девојка показује пут сватовима, усмерава њихов пролазак кроз своју земљу: „Сватови уранили, пут изгубили, / девојка руком маше, да им пут каже: / овамо, свати моји, ово су двори, / ово су двори, ја сам девојка, / ја сам девојка прстенована, / прстенована, ал’ невенчана“ (КАРАНОВИЋ 1990: 30°). На тај начин простор се усмерава ка њеном двору, који, као циљ свадбене поворке, постаје локативни центар. Сватови у туђем свету не могу да се оријентишу и зато им девојка показује куда треба да иду. Кретање се не описује, већ се указује на прави пут, односно на девојчине дворе као одредиште сватова. Прилозима за место изједначава се путања (овамо) са местом (овде).

Из тачке гледишта посматрача и саме сватовске поворке, систем локуса и граница представља низ кругова који се прво шире потом сужавају (КАРАНОВИЋ 2010: 150). Унутар једне песме, најчешће се пева о једном сегменту пута. Зато од усмерења кретања зависи да ли ће се формирати модел простора који се шири или који се сужава.

Када песма пева о доласку, онда се простор сужава: „Јаребичице, треперичице! / Високо летиш, / високо летиш, далеку гледиш. / Далеку гледиш, широко држиш, / широко држиш, на кући пађаш. / На кући пађаш, на кући слама. / На кући слама, у кући слава, / у кући слава, да је жива / домаћинска глава!“ (ЈСТРЕБОВ 1886: 20). Сужавање перспективе од великих висина, даљи-

на и ширина ка кући у функцији је славе чији је центар кућа, која је посвећена свецу-заштитнику породице. Паралелизам између макро и микрокосмоса обједињује се летом ластавице: њеним слетањем на кров, у кући се спајају хоризонтална (ширина) и вертикална (висина) космичка оса и она постаје центар света и *imago mundi*.

Ако се пева о одласку, кретање је усмерено од људског света ка нељудском и простор се шири: „Сву ноћ оди, ништа не украдо’ / кад би зора девојче украдо’ / украдо га из мајчине черге, / проведо’ га кроз чикине дворе, / изведо’ га у гору зелену“ (Јовановић 1924: 48, 2°). На почетку песме момак говори о лутању, које имплицира неорганизован простор. Затим се усмерава ка девојчиној кући. Отмица се дешава у људском свету, а гора куда је усмерен момков бег са девојком јесте нељудско место. Слика се шири од мајчине черге (са значењем прекривача), која одговара категорији унутрашњег, преко двора који атипично добијају значење пролаза, до горе као далеког и отвореног простора. Сложеност локативних модела показује то што је управо таква гора обележена позитивно, јер се заузима момкова перспектива – он је, као отмицар, угрожен у девојчиној кући, а не у планини/шуми.

Кретањем лирски јунаци физички мењају пејзаж, односно трансформишу га: „Бубањ бије од града до града, / зове Јану од Соколовића. / Преко које горе преведоше, / она гора јабуком родила; / преко које воде преведоше, / она вода вином отицала; / у које је село уведоше, / око куће сење и јасење, / а у кући здравље и весеље“ (Караповић 1999: 23°). Девојка савладава границе тако што природу преводи у културу – дивље просторе припитомљава и они постају људски, а она је све ближа новој кући и новом животу. Унутар свадбеног контекста јача симболика плодности коју носи невеста. Трансформације горе у јабуке у роду и воде у вино воде обредном циљу – поновном успостављању реда, накратко нарушеног током обреда.

Када сватови на путу ка девојци разарају њен свет: „Првијенче, дико од сватова! / Ви од паса сабље извадите, / покосите ситну мачурану, / поткрешите зелену наранчу, / нажитите себе и коњце, / уљезите мене у дворе“ (Караџић 1898: 74°), кретање моделује промену пејзажа. Пошто сватови покосе мајоран и поткрешу наранчу, долазак подразумева разарање врта, што одговара обредној ситуацији када се стари поредак руши да би се створио нови, младенци умиру као момак и девојка да би се родили као муж и жена.

Слике кретања учествују у конструисању различитих представа. Када песма истиче потребу јунака за помоћником при изласку из непознатог села: „Чудан јунак што кроз село прође, / на њему је рухо чудновато. / Турски ножи, мађарски појаси. / Он ми виде убаву девојку. / Чујеш ли ме, убаво девојко! / Изведи ме из твојега села, / изведи ме у гору зелену“ (Поповић 1888, 21, 1°), образује се значење простора као свог/туђег. Притом, релативизује се вредносна позиција чланова бинарног пара јер се девојчин (људски) свет одређује као туђ. Чудан јунак пролази кроз село, али не уме да нађе излаз. Зато је представа кретања сложена – она подразумева и пролазак и заустављање, односно тражење пута које антиципира наставак путовања.

Оваква ситуација мотивише сусрет момка и девојке и даривање, односно исказивање љубави. Момак као накнаду што ће му показати пут ка гори нуди девојци дарове: „Те распаши те свил’не појасе / и узми ми те турске ножеве; / па сакови ђердан око врата: / ђердан звекне, моје срце јекне“. Веза која се даривањем успоставља готово је нераскидива (Mos 1982: 84). Она је додатно ојачана тиме што момак позива девојку да га распаше, чиме она добија приступ његовом телу/бићу, које појас дели од света (КАРАНОВИЋ 2010: 176). Да би се разумела функција кретања у усменој лирици, треба приметити да је познавање пута, омогућавање изласка из туђег света аналогно даривању и распојасавању као важним обредним радњама.

Крећући се кроз простор, јунаци песама конструишу представу даљине. Даљина је различита од места на коме се људи налазе, зато се доживљава као забачена, непријатељска и непозната (МРШЕВИЋ РАДЕВИЋ 1996: 397–401), али они до ње стижу на крају свог пута: „Jite, pite, bratovi konjički! / Jutri bu van dalek putovati; / dalke pute po nevistu mladu, / saz tri gore, gore su visoke, / saz tri vode, vode su gliboke, / saz tri polja, polja su široka!“ (ANDRIĆ 1929: 255°). Када се формира представа кретања као путовања на далеко у значењу савладавања тешког задатка, преласка границе светова, онда се предели конституишу као – *високе* горе, *дубоке* воде и *широка* поља. Прелазећи сваку наредну препреку, сватови су све ближе невестиној земљи. Иако најудаљеније од места поласка, поље је најмање опасно, јер је оно најближе невести, односно сватовском одредишту унутар динамичног бинарног пара близу/далеко. Три горе и три воде, на које прво наилазе, имају наглашенија значења опасних, дивљих, односно граничних локуса. Кретање се усмерава од једног људског света ка другом, од младожењиног ка невестоном, док се у средини налази нељудски свет.¹³

Удаљеност између два места доживљава се као предузето путовање, које повезује та два локуса, при чему се постепено мењају тачке гледишта и визуре (INGOLD 2000: 191). У свадбено-љубавном контексту, момак (соко) прелази велики простор и долази до девојке, летом он повезује свој и њен свет: „Полеће соко са горе, / пало му перје до земље, / прелеће поље широко, / прелеће гору зелену, / прелеће воду студену, / кити се гором зеленом, / уми се водом студеном, / сврати се пољу широком, / ускиде киту ружице, / одлеће граду на дворе, / долеће граду на дворе, / на вратим’ сједи ђевојка“ (ПЕТРАНОВИЋ 1989: 92°). На свом путу, соко, китећи се гором и умивајући се водом, телом осећа различите просторе.¹⁴ Кроз његову визуру могу се пратити промене у пејзажу – од крајње дивљине (горе), преко граничне зоне (поље) и последње границе (воде) до људског града (девојчиних двора). Ло-

¹³ О симболизацији простора свадбеног обреда бојом и, с тим у вези, о односима дом/двор: гора в. КАРАНОВИЋ 2010: 141–151.

¹⁴ На овакав телесни доживљај простора човека у покрету упућује Тим Инголд када каже да ми својим телима региструјемо чулне надражаје, од којих затим стварамо слике и носимо их са собом као мапе у глави, где год да идемо (INGOLD 2000: 192).

куси гора – поље – вода – град подразумевају различите светове: нељудске, граничне и људске. Према њима се у фолклору заузимају различити ставови, али се овом приликом наглашавају моћи сокола-момка да их повеже летом – он их кретањем савладава и, имплицитно, припитомљава. Његова позиција је посебно обележена заустављањем на граници – повратком с воде до поља да би убрао ружу-дар. Повратак је двострук – момак се накратко враћа у поље, а затим се најављује да ће се с девојком коначно вратити у свој свет (девојка му поручује: „Носи ме у двор соколе, / данас ме носи под крилом, / док дођеш у двор бијели, / даћу ти киту љибице, / љубићу тебе у лице“). Уочава се промена перспективе – на доласку његова земља је била гора, на повратку она је двор. Пошто се на путовању променила позиција јунака, променио се и локус.

Кретање у даљину обликује се и мотивом трага, јер се траг може посматрати као знак даљине – онај ко га оставља твори даљину (FARAGO 2007: 76). У обредном контексту, краљице стижу из даљине, а њихове трагове треба сакрити: „Oj goro jelova! Leljo! / Travo tratorova! / Razvijaj listove, / pokrivaj tragove, / nek se ne zna traga, / kud kraljevi šeću, / šeću i okreću!“ (LOVRETIĆ 1897: 409). Израз „шећу и окрећу“ указује на реверзибилност њиховог кретања – од села према неуређеној природи и назад (Јокић 2012: 84). Краљице имају двоструки идентитет – оне су и сеоске девојке, које се скривањем трагова штите у хтонском простору горе и привремено онострана бића која долазе из горе, чије тајне знају и треба да сачувају. У том смислу, амбивалентна су и значења трага, даљине и кретања и зависе од актуализације одређених аспеката краљичког идентитета.

Очев савет кћерки (у лирско-епској песми): „Чујеш ли ме, моја мила ћеро! / Ће проодиш три горе зелене, / две јелове трећу јасенову, / гором иди, гору не задевај. / Воду гази, копиту не кваси. / Путем иди, пра'а не подизај“ (ЈАСТРЕБОВ 1886: 357) моделује пролазак кроз дивљину као излагање опасности. Опрезност коју хтонски и гранични простори захтевају одређује начин кретања. Ако не задева гору, девојка неће на себе скренути пажњу нечистих сила, демонских бића и духова који у гори бораве. Ако коњ не кваси копите при преласку преко воде, неће покренути стихију.¹⁵ Ако не подигне прах на путу, непримећено ће проћи кроз гранични простор. Уз све предострожности, девојка ће прећи дуг пут и стићи у богати нови дом.

Представе кретања формирају и бинарну опозицију проходно/непроходно указујући на динамички однос између простора и бића. Море је најтипичнији непроходни локус, али ни његова непроходност није потпуна, јер га могу препливати натприродна бића – вила: „Сиње море и дубине твоје!

¹⁵ Са захтевом да се пређе вода не сквасивши се може се довести у везу загонетка „иде кроз воду а не покваси се“. Као могуће одгонетке срећу се: „сунчеви зраци“, „сенка“ или „дим“, „теле у мајчиној утроби“ (Сикимић 2013: 134) или „месец“ (Кнежевић 1972: 262). Ако се има на уму ова паралела, може се размишљати о природи девојке која испуњава задатак – соларној или лунарној.

/ Нико тебе препливат не море, / веће вила на коњу љељену“ (Петрановић 1989: 10°) или нека животиња: „Садила Стана босиљак, / у пуну гору зелену, / павун ву га испасја. / Потера Стана павуна, / павун си стане да бега. / Потрча Стана по њега, / дођоше оба до море. / Заплива павун, преплива; / заплива Стана, не може“ (Стошић 1924: 79, XXVI).¹⁶ Из ових примера види се да се кретање не зауставља, већ се кроз контраст између бића која могу да пређу велика пространства и оних која то не могу (људи) маркира јака граница и образује се нехомоген митски простор. Вилу која јаше на јелену¹⁷ или птицу дубоко сиње море не спречава да пређу из света живих у свет мртвих и обрнуто.

С друге стране, песма може истаћи управо људску способност да савлада море. Најчешће је реч о моћи девојке да, унутар обреда, пређе преко границе светова и преко ње превезе сватове: „Пуче пушка, ето коњаника, / пуче друга, ето и другог, / пуче трећа, ето и војводе. / Наш војвода, камо ти сватови? / Остали су на мору возећи. / Наш војвода, ко возар бијаше? / Возар беше госпођа девојка; / све сватове на венцу превезе, / младожењу на струк’ рузмарина“ (Караџић 1975: 74°). Способност кретања (пловидбе) по води, атрибуира девојку као моћну господарицу водене стихије. Превозећи сватове преко мора, она их враћа из своје земље, за њих онострани и туђе, у њихову. Пловидба се одвија помоћу венца и рузмарина, који имају магијске моћи,¹⁸ а којима девојка уме да управља.

У развијенијој слици, девојка савладава низ туђих простора – поље, воду и туђу кућу: „Врати се натраг, Смиљо, ти не мо’ш са мном, / ти не мо’ш са мном ити и пребег бити – / широко смиље-поље, прећи не можеш, / дубока Либер-вода, пливат’ не можеш, / љута је мајка моја, дворит’ не можеш. / Ал’ Смиља њему тијо говори: / Прећи ћу смиље-поље, смиље берући, / пливаћу Либер-воду, венац вијући, / доћи ћу мјаци твојој, песму појећи, / дворити ћу мајку твоју, тебе љубећи“ (Карановић 1990: 47°). Слике кретања – прелаз преко поља и препливавање воде – у функцији су мотива девојке-пребега. Необична способност савладавања великих ширина и дубина, атрибуира девојку као моћно биће које се креће између два света. Помоћ при кретању поново пружају магијски предмети – смиље и венац. Циљ смене динамичних слика јесте обредни, јер је девојчин долазак новој кући, сходно природи обреда прелаз, приказан као низ корака или прекорачених препрека.

¹⁶ Велику воду, варијантно, представља језеро или Дунав. Унутар свадбеног обреда, њу може прећи птица – соко, који младожењи у замену за живот нуди помоћ при преласку границе: „Доћи ће б’рјеме година, / мене ћеш, Петро, молити, / и стаће воде Дунави / и друга бистра језера; / онда ћеш мене молити, / да твоје свате преведем, / и тебе с Аном пренесем“ (Караџић 1975: 15°).

¹⁷ О вили која јаше на јелену-психопмпу в. Љубинковић 2006: 78.

¹⁸ Моћ венца лежи у споју симболике круга као симбола циклличног времена и основне форме структурирања простора (Толстој – Раденковић 2001: 312), те магије биља од ког је направљен (Толстој – Раденковић 2001: 71–72). Рузмарин је утук против злих демона, вероватно због свог јаког мириса (Чалкановић 1994: 181).

Лирика, сходно својој усмерености ка исказивању осећања, пажњу поклања сећањима и емотивном ставу према кретању. Кретање није објективно померање кроз простор, већ подразумева људска сећања, конструкције простора, односе према циљу (одредишту) и сл. Сходно томе, оно има експресивну функцију. Меланхолија сећања у стиховима: „Није ми жао стара бабајка, / стара бабајка, ни старе мајке; / већ ми је жао стари' стазица, / стари' стазица и другарица“ (КАРАНОВИЋ 1990: 13°), исказује се жалом за познатим просторима конструисаним ходом. Шетња по познатим стазама са другарицама метафора је читавог периода девојаштва које млада оставља за собом.

Представама кретања исказују се различита осећања. Често је у лирским песмама туга извор велике моћи јунакиње: „Колико је одавле до мора / седамдесет и седам градова / све је б'јелих препануло сн'јегом, / боса га је прогазила Јањо / босонога без жутих пашмага, / гологлава као мушка глава“ (РАЈКОВИЋ 1869: 5°). Простор од седамдесет седам градова и начин на који га девојка прегазује показују њен однос према свету, односно неосетљивост на спољашње окружење. Усредсређена на унутрашњи немир (пошто је растављена од момка), она се креће механички – боса и гологлава прелази пешке велико пространство под снегом.¹⁹ Тако необично кретања истиче стрепњу за момков живот – када јој он свира тамбуру, девојка се боји да ће га у Будиму чути и обесити.²⁰ Оно је у служби исказивања љубави и страха.

Страх се исказује и оклевањем да се предузме кретање: „Мори, Вуко, девојко, / потерај ми вукови / кроз ти густе лугови! / Не смем, не смем, трговче, / косе су ми дугачке, / 'оће да се закаче / за купину, малину, / за Петрову јабуку“ (ЈОВАНОВИЋ 1926: 52, VI). Иако пролаз кроз гору увек, имплицитно или експлицитно, значи опасност, јер је реч о хтонском простору, лирски јунаци и јунакиње улазе у гору и најчешће је савладавају. Ова песма приказује девојку како оклева и боји се шуме, где може да се уплете у грмове купине и малине, и гране јабуке. Пред девојку, као иницијанта, поставља се тежак задатак – да уђе у шуму и кроз њу потера вукове, односно да овлада хтонским бићима.²¹ Оклевање да се започне кретање одговара страху бића на егзистенцијалној граници да започне обредни прелаз (било током краљичког обреда, било током свадбе).

Обредно непријатељство између невестине породице и сватова истичу сватовске песме одбијања: „Натрак, натрак, кићени сватови! / Туђа земља, туђа је девојка“ (ЈАСТРЕБОВ 1886: 401). Зауостављено кретање аналогно је исказивању непријатељства. Наредба за повлачење одговара атрибуцији „туђ“ у

¹⁹ У варијанти (КАРАЧИЋ 1975: 311°) девојка не осећа хладноћу снега, већ јој је зима у срцу јер је растављена од драгог.

²⁰ Сличну неосетљивост за свет око себе, али са слабијим егзистенцијалним набојем, показује и момак који мисли о драгој: „Кад јунаку на ум падне драга, / он не пазу мрака ни облака / нит' кроз гору пута свакојака, / већ он иде куд га коњиц носи, / коњиц носи драгој под пенцере“ (РАЈКОВИЋ 1869: 25°).

²¹ Детаљну анализу ове песме дала је Зоја Карановић (2014: 42–43).

локативном (земља) и персоналном (девојка) коду. Док у претходној песми девојка не опазивши савладава изузетно пространство, у овој је улазак у девојчин дом накратко онемогућен услед обредног сукоба између две породице.

Пошто кретање у себи садржи осим просторне и временску димензију, оно се у песмама моделује и унутар различитих хронотопа. Поменута представа даљине формира се и истицањем трајања путовања до девојке, односно савладавања закона простора и времена (Крњевић 1988: 132): „Јел’ далеко та дјевојка?/ Није врло ни далеко,/ три дни ’ода преко поља/ и четири преко мора“ (Петрановић 1989: 183°).

Пут може трајати и знатно краће: „Сјај мјесече, обасјај довече, / нек ми драги опреми сватове, / нек ме виде ноћи путовати, / усред ноћи кано усред дана, / ја ћу ноћи од мог двора поћи, / од мог баба по мјесецу поћи, / а драгом ћу по сунашцу доћи“ (Петрановић 1989: 89°). Раздаљина између невестиног и младожењиног дома одређена је временским кодом – једном ноћи, од изласка месеца до изласка сунца. За природу сватовског кретања, важан је однос према опозицији тама/светлост. Ноћни сватови били би хтонска бића и као такви симболички би одводили девојку у смрт (што свадба у једном слоју значења и подразумева – уп. Малерхоф 1986: 22). Међутим, променом перспективе, током кретања – они из лунарног круга (обасјани месечином) прелазе у соларни (обасјани сунцем) и одводе девојку у нови живот. Аналогија између опозиција месец/сунце – одлазак/долазак указује на преплет локативног и темпоралног кода при моделовању представа кратања, али и целог обреда.

Даље кондензовање времена показују стихови: „Одлећеше, долећеше сиви соколи, / донијеше домаћину киту маслине“ (Караџић 1975: 13°). Из ове позиције одлазак и долазак, почетак и крај пута спајају се у једној временској тачки. Усмена лирика приказује кретање на различите начине, мање или више сажето, при чему је оно увек функционално. Ова песма летом соколова моделује одлазак сватова по маслину, која је замена за свадбени барјак (Караџић 1975: 55), истичући повратак с њом.

Временска димензија кратања може се формирати вегетативним кодом. Дужина пута огледа се у циклусу раста биљке: „Ој под градом на ливаду, врани се коњи играху, / ој под градом на ливаду, од игре седла ломљаху, / ој под градом на ливаду, далек се на пут справљаху, / ој под градом на ливаду, по лијепу Анђу ђевојку. / Ој под градом на ливаду, када су по њу ходили, / ој под градом на ливаду, успут су вишње сажели; / ој под градом на ливаду, кад су се с њоме враћали, / ој под градом на ливаду, зреле су вишње тргали, / ој под градом на ливаду, невјести на коњ давали, / ој под градом на ливаду, она их низ коњ просипље. / Ој под градом на ливаду, њој ми зовице говоре: / ој под градом на ливаду, не бој се наша невјесто, / ој под градом на ливаду, даље су по нас ходили, / ој под градом на ливаду, успут су дуње сажели; / ој под градом на ливаду, ка’ су се с нама враћали, / ој под градом на ливаду, зреле су дуње тргали, / ој под градом на ливаду, нама их на коњ давали, / ој под градом на ливаду, ми смо их на коњ примили“ (Пантић 1964: 105). Кре-

тање се посматра на три нивоа: на првом не долази до померања у простору – коњи се играју на ливади, а та динамика покрета наговештава дуг пут, затим се на другом нивоу приказује путовање по девојку које траје од сађења до зрења вишње. На трећем плану ретроспективно се указује на друго дуго путовање – пут сватова девојчаних заова трајао је од сађења до зрења дуња. Може се приметити да место (младожењина кућа) у себи садржи сећања на претходне доласке и одласке (девојака из куће – невестиних заова), као и очекивања како неко може стићи до њега (невеста стиже док сазревају вишње) или из њега отићи негде другде (невестине заове одлазе у нове куће током раста дуња) (INGOLD 2000: 237).

Иако сажета, може се рећи да је усмена лирика често „у покрету“. Представе кретања појављују се као композициони принципи, уводне или закључне слике. Оне су одређене лирском поетиком и условима извођења песама. Сходно лирском изразу, ове представе су сажете и моделоване различитим стилским средствима (понављањима, паралелизмима, градицијама, хиперболама, контрастима, метафорама). Функционално, оне су важне јер граде слику света – организујући простор као свој/туђ, близак/далек, проходан/непроходан и трансформишући га из човекове перспективе. Та перспектива чини да се лирске представе кретања посебно истичу својом емоционалношћу.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АДАМОВСКИ, Јан. Семантика и организација простора свадбеног обреда (територија, пунктови, пут). Д. Дрљача и Б. Сикимић (прев.). *Кодови словенских култура* 3 (1998): 14–26.
- ВЕСЕЛОВСКИ, Александар. *Историјска поезика*. Р. Мечанин (прев.). Београд: Zepher World Book, 2005.
- ГЕЗЕМАН, Герхард. *Ерлангенски рукопис*. Сремски Карловци, 1925.
- ГЕНЕП Ван, Арнолд. *Обреди прелаза*. Ј. Лома (прев.). Београд: СКЗ, 2005.
- ГРБИЋ, Саватије. Српски народни обичаји из Среза бољевачког. *Српски етнографски зборник* 14 (1909): 1–382.
- ЈОВАНОВИЋ, Драг. М. Песме са седељки. *Кићине ђесме*. Књ. I, 1924, 47–48.
- ЈОВАНОВИЋ, Д. Краљичке песме (из околине Лесковца). *Кићине ђесме*. Књ. II, 1926.
- ЈОКИЋ, Јасмина. *Краљичке ђесме. Ритуал и поезија*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2012.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. *Народне ђесме у Даници*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1990.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. *Народне ђесме у Мајници*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1999.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. *Небеска невеста*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2010.

- КАРАНОВИЋ, Зоја. 2014. Ој купино, свиндукињо, суво дрвце силовито – значења и функције купине у традиционалној култури Срба и Словена. Зоја Карановић (ур.). *Билје у традиционалној култури Срба. Приручник фолклорне бојанике II*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2014, 35–50.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Српске народне њјесме V*. Београд: Државно издање, 1898.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Српске народне њјословице*. Београд: Нолит, 1965.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Српске народне њјесме из необјављених рукописа*. Београд: САНУ. Одељење језика и књижевности, 1973.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Српске народне њјесме I*. Београд: Нолит, 1975.
- КНЕЖЕВИЋ, Миливоје В. *Анџолоџија љоворних народних умотворина*. Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ, 1972.
- КРЊЕВИЋ, Хатица. Скице за видове композиције лирске народне песме. Новица Петковић (ур.). *Поеџика српске књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Научна књига, 1988, 117–139.
- ЛЕВИНГТОН, Г. А. Нека општа питања изучавања свадбеног обреда. Р. Мечанин (прев.). *Расковник* 9/31 (1982): 95–102.
- ЉУБИНКОВИЋ, Ненад. Свој и туђ у интеракцији на балканским просторима од 18. века – фрагменти. Миодраг Матицки (ур.). *Свој и туђ. Слика друџоџ у баканским и средњоевројским књижевностима*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006, 77–84.
- МАЈЕРХОФ, Барбара. Обреди прелаза: процес и парадокс. Н. Петровић (прев.). *Градина* 10 (1986): 18–39.
- МАЉЦЕВ, Г. И. *Традиционалне формуле русской народной необредовой лирики*. Ленинград, 1989.
- МРШЕВИЋ РАДОВИЋ, Драгана. Српска фразеологија – језички оквир за митски садржај. Томислав Бекић (ур.). *Мии*. Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, 1996, 395–404.
- ПАНТИЋ, Мирослав. *Народне њјесме у зајисима XV–XVIII века*. Београд: Просвета, 1964.
- ПЕТРАНОВИЋ, Богољуб. *Српске народне њјесме из Босне и Херцеџовине I*. Сарајево: Свјетлост, 1989.
- ПОПОВИЋ, П. Краљице. Српски народни обичај о Тројчину дне. *Брајисџиво* (1888): књ. II.
- РАДОЈЕВИЋ, Вељко. Српске народне њјесме из околине херцег-новске. *Брајисџиво* (1892): 226–294.
- РАЈКОВИЋ, Ђорџе. *Српске народне њјесме (женске)*. Нови Сад, 1869.
- САМАРЦИЈА, Снежана. Време и простор у српскохрватским народним бајкама. *Расковник* 32/7–8 (1986): 85–101.
- СИКИМИЋ, Биљана. Слојеви фолклорног текста. *Српски језик I* (1996): 163–174.
- СИКИМИЋ, Биљана. Загонет(а)ни подводни свет. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). *Aquatica. Књижевност, култура*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2013, 131–159.
- СТОШИЋ, Станко. *Кићине њјесме I*. Београд, 1924, 79

- ТОЛСТОЈ, Светлана, Љубинко РАДЕНКОВИЋ. *Словенска митологија*. Београд: Zepter Book World, 2001.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: СКЗ – Бигз – Просвета – Партедон, 1994.
- ЯСТРЕБОВ, И. С. *Обычаи и ѿбснѣ ѿурецкихъ Сербовъ*. С. Петербург, 1886.

*

- ANDRIĆ, Nikola. *Hrvatske narodne pjesme VII*. Zagreb: Matica hrvatska, 1929.
- FARAGO, Kornelija. *Dinamika prostora. Kretanje mesta*. A. Vicko (prev.). Novi Sad: Stylos, 2007.
- INGOLD, Tim. *The perception of the Environment*. London – New York: Routledge, 2000.
- KRNJEVIĆ, Hatidža. *Lirski istočnici*. Beograd – Priština: Bigz – Jedinstvo, 1986.
- KUHAČ, Franjo. *Južno-slovenske narodne popievke V*. Zagreb, 1941.
- LIČ, Edmund. *Kultura i komunikacija*. B. Hlebec (prev.). Beograd: XX vek, 2002.
- LOTMAN, Jurij. *Struktura umjetničkog teksta*. Zagreb: Alfa, 2001.
- LOVRETIĆ, Josip. Otok. Narodni život i običaji. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*. Svezak II, 1897.
- MOS, Marsel. *Sociologija i antropologija*. A. Moralić (prev.). Beograd: Prosveta (XX vek), 1982.
- PROP, Vladimir. *Historijski korijeni bajke*. V. Flaker (prev.). Sarajevo: Svjetlost, 1990.

Ana V. Vukmanović

LYRIC POETRY IN MOTION: FROM POETICS OF ORAL LYRIC

Summary

Poetics of motion in oral lyric poetry understands functionality of the images of motion at compositional, stylistic and semantic level. These images could form composition principle or one segment in song structure. The most frequent figure of speech are: repetition, parallelism, contrast, gradation and metaphor. The notions of movement form and direct the space in the songs. They also influence on the meanings of boundary, closeness/distance, one's own/alien, passable/impassable. Motion as a human activity is marked by changing of perspectives, by memories, and emotions and according to that it transforms space of oral lyric songs. Since these notions have its temporal dimension they form chronotopes.

Задужбина Илије М. Коларца
Студентски трг 5, 11000 Београд
ana.vukmanovic@hotmail.com

Др Моника Ђ. Фин

ГРОФ САВА ВЛАДИСЛАВИЋ РАГУЗИНСКИ И ВЕНЕЦИЈА

Гроф Сава Владиславић Рагузински (1668–1738) неспорно је био један од најугледнијих људи у петровској Русији: заузимао је изузетан политички положај као царски саветник за питања православног Истока, и имао је видног учешћа у дипломатским пословима у вези са Балканом, Турском и Италијом. Ова студија настаје из жеље да осветли разноврсну делатност Саве Владиславића као изасланика руског цара у Венецији, где је, са прекидима, боравио између 1716. и 1722. године. У раду се наводе три рукописна, до сада необјављена документа сачувана у Државном архиву у Венецији: препорука венецијанском Сенату, коју је 14. јуна 1716. потписао Петар Велики, те два Савина обавештења млечачкој венецијанској власти о догађајима везаним за Велики северни рат.

Кључне речи: Сава Владиславић, Венеција, Петар Велики, архивска грађа, изасланик.

Гроф Сава Владиславић Рагузински (1668–1738) неспорно је био један од најугледнијих људи у Русији за време Петра Великог. Будући један од најбољих познавалаца тадашње турске политике, Сава је заузимао изузетан политички положај код Руса, нарочито као дворски саветник за питања православног Истока: у предговору чувеној монографији *Гроф Сава Владиславић: један Србин дипломат на двору Пејтра Великог и Кајтарине I* (Питсбург 1942), Јован Дучић пише да је управо Сава задобио „православну Русију, и лично цара Петра Великог, за ослобођење Српства и Балкана” (Дучић 1969: 9), покренувши такозвано „источно питање”. Међутим, као царски саветник Сава је често служио и као дипломатски изасланик руског цара у иностранству, како у европским земљама, тако у далеком Истоку.

Ова студија настаје из жеље да се осветли делатност грофа Саве Владиславића Рагузинског као „агента“ Петра Великог у Венецији: због тога ћу се позивати, између осталог, на три рукописна документа који се данас чувају у Државном архиву у Венецији. Ови документи, који до сада никада нису били коментарисани у српској науци, наведени су у целини на крају студије.

У светлости великог значаја личности и делатности овог „племенитог сина Србије“ (како га зове Дучић), о Сави Владиславићу се до сада доста писало; ипак, према Душану Синдику (2012: 197), о њему се писало „углавном спорадично и чини се никада довољно“.¹ Упркос неспорне вредности Дучећеве монографије, која јесте и дан данас најпотпунија студија посвећена Савином животу и делу,² остала је још „понека празнина коју би требало попунити“, што важи и за време које је гроф Рагузински провео у Венецији, где је у прекидима боравио пет и по година, од августа 1716. до средине 1722.

Однос Саве Владиславића са Венецијом, међутим, почео је много раније, у последњим деценијама XVII века, кад је он боравио у граду Св. Марка са породицом. Рођен 16. јануара 1668. у Јасенику, у близини Гацка (САНЕН 1911: 189–226),³ Сава је припадао племићкој породици грофа Луке Владиславића, босанског племића који је избегао од турских прогона најпре управо у Венецију, а затим се настанио у Дубровнику. Лука се бавио трговином и имао је куће у оба града. По свему судећи, Сава је провео детињство углавном у Дубровнику и школовао се у тамошњој језуитској гимназији, где је стекао класично образовање.⁴

У последњој деценији XVII века пословне и трговачке везе су га водиле прво у Француску и Шпанију, а затим опет у Италију. Одавде је Сава отишао у Цариград, где је ступио у контакт са руским посланицима у турској престоници. Политичку каријеру Сава је започео као саветник Петра Андрејевича Толстоја, највећег руског дипломате тога доба, који га је изузетно ценио због његовог непосредног познавања како унутрашњих прилика у Турској, тако и њене спољне политике. У новембру 1702. године, у руском логору у Азову, млади српски дипломата је лично упознао цара Петра Великог, те је убрзо након ове аудијенције добио „пожалевану грамоту“ на слободну трговину са Русијом.

¹ Током последње две деценија Душан Синдик је писао у више наврата о Сави (1980, 1995, 1997, 2012), ослањајући се првенствено на архивску грађу. За више детаља о Савином животу и делу уп. такође Вукомановић 1998 и Косановић 2009.

² Као што он сам пише у предговори својој књизи, Савин лик је Дучић реконструисао проводећи дуги низ година у архивима у Дубровнику, Венецији, Москви, Хелсинкију, Букурешту и Београду, сабирајући историјске податке по разним изворима, књигама и рукописима на српском, руском, француском, немачком, италијанском и румунском језику, те бележећи и усмена, народна предања о Сави Владиславићу и његовој породици (Дучић 1969: 11).

³ Душан Синдик је показао како и данас нису сасвим поуздани одговори на питање о години и месту рођења Саве Владиславића (Синдик 2012: 197–198).

⁴ Код дубровачких језуита Сава је научио латински, грчки и италијански, да би потом, у Цариграду и Москви, савладао још руски и турски језик. Николај И. Павленко тврди да се десетогодишњи Сава школовао и у Венецији: међутим, као што је приметио Д. Синдик, Павленков рад нема критички апарат, па се овај податак до сада не може проверити (Синдик 2012: 198, нап. 5).

Од 1705. године Сава је стално у Москви: ту је са великим успехом разгранао своју трговину, а брзо је и ушао у круг најближих царских сарадника.⁵ Након победе у бици код Полтаве (1709), где је вероватно био главни интендант руске војске, постао је виши царски саветник, а и у наредним годинама је имао видног учешћа у ратним и дипломатским пословима Русије, нарочито у вези са Балканом, Турском и Италијом.⁶

Прилика да се Сава врати у град Св. Марка пружила се у пролеће 1716. У мају месецу те године тражио је дозволу да оде из Русије у Дубровник: навео је као разлог за одлазак жељу да се види са старом мајком и осталом породицом, након много година проведених углавном у Цариграду и Москви. Цар Петар му је дао за ту прилику својеручно написано писмо намењено дубровачком кнезу и Сенату, потписано у Пјермонту (у Доњој Саксонији) 14. јуна 1716. године. Према Дучићу, који наводи цео текст препоруке (1969: 222), овај документ има посебну политичку важност јер се посматра као први контакт царске Русије са Дубровачком републиком (Дучић 1969: 233). Према архивским изворима, међутим, знамо да Сава није отишао право из Москве у Дубровник, него је прво дошао у Венецију:⁷ тачније, у лагуну је стигао 1. августа 1716. године, да би остао, са прекидама, све до јуна 1722.⁸

*

Постоји приличан број докумената о Савином боравку у Италији, готово у руским архивима. У извештају редигованом крајем седамдесетих година XX века за фондацију Ђорђо Чини из Венеције, Евгенија Фатовић је забележила позамашан број писама и депеша на руском језику, које је Сава Владиславић слао московском двору током свог боравка у Италији (посебно

⁵ Године 1708. Сава је добио на поклон дворец вредан 50.000 дуката због својих „много очен ценних услуг в области дипломатических сношении“; у потврди донације, међутим, цар Петар Велики га назива „илиринскиј шлахтич Савва Владиславић Рагузинскиј“ (Синдик 1997: 164, нап. 8).

⁶ Изгледа да је управо Сава скренуо пажњу Петра Великог на балканске Словене под турском влашћу, који би могли бити од користи руским претензијама према Средоземном мору. Током Пруског похода (1711), на пример, улога Саве Владиславића је била толико велика да се његово име појављује и у неким црногорским народним песмама са почетка XVIII века, где се он помиње као помоћник Петра Великог, цара-јунака и заштитника православља у борби против Турака. Библиографија о политичко-културним односима Срба и Руса током XVIII века (посебно у петровској епохи) и о култу Петра Великог код Јужних Словена је обимна: уп. посебно Богоявленский 1946; Мокутер 1965; 1972; Костић 1958; Достян 1972; Веселиновић 1986 и Лециловская 2006.

⁷ У Дубровник би Сава стигао тек у октобру 1717. године: задржао се у граду око два месеца, да би се, затим, вратио у Венецију у пратњи старе мајке.

⁸ Сергеј Андросов (1999: 68) наводи тачан датум Савиног повратка у Русију према писму које је Корнелиус Крујс упутио царском секретару Макарову 18. јуна 1722. г., где пише да је пре три дана господин Сава Рагузински стигао у град, здрав и са породицом. Писмо се чува у РГАВМФ-у, фонд 34, фолдер 18, лист 41.

за период 1720–1722), и који су сачувани првенствено у Руском Државном архиву древних аката (РГАДА), као и у Архивима Министарства спољних послова Руске Федерације (МИД-России) у Москви.⁹

На многобројна документа из руских архива позивао се, на пример, Сергеј Андросов у својој књизи *Pietro il Grande collezionista d'arte veneta* (*Петар Велики колекционар венејске уметности*; Венеција 1999).¹⁰ Наиме, основу Андросовљеве студије чине углавном писма и депеше са почетка XVIII века, а нарочито преписка између цара и његових изасланика у Италији. Андросов, међутим, не наводи документе у целини, већ се само позива на њих.

Дабогме, сведочанства о присуству и делатности Саве Владиславића у Венецији налазе се и у Млетачком државном архиву (Archivio di Stato di Venezia – даље ASV), на шта је најпре указао Дучић, а затим и сам Андросов. Према томе, у ASV-у се чувају и документи наведени у овој студији. Први од њих јесте препорука, потписана Петром Великим 14. јуна 1716. године у Пјермонту и упућена венецијанском Сенату са молбом да се заштите интереси „руског изасланика“ Саве Владиславића током његовог боравка у граду Св. Марка; други и трећи документ представљају изјаве секретара млетачког кабинета „Collegio dei Savi di Terra“, који бележе Савина обавештења венецијанској власти о догађајима везаним за Велики северни рат.

Први документ (прилог 1) – препорука за млетачки Сенат, посебно је занимљив, јер је био потписан заједно са већ наведеном препоруком намењеном дубровачкој власти. Оба писма се помињу у Дучићевој монографији: међутим, аутор је могао да пронађе само „дубровачко“ писмо, те „венецијанско“ можемо сматрати за до сада необјављено. Препорука је упућена дужду Ђованију II Корнеру (Giovanni Corner/Cornaro – у тексту погрешно названом „Корнелију“), који је постао дужд Млетачке републике 22. маја 1709, након смрти Алвиза II Моченига (Alvise Mocenigo). Препорука је на руском језику и веома личи на ону коју је Петар упутио Дубровачком Сенату, по садржају

⁹ У извештају су цитирани „писмо дворског саветника Саве Владиславића Рагузинског (даље С.В.Р.) у Венецији“ (1720), „извештај са прилозима канцелару Грофу Головину дворског саветника С.В.Р. у Венецији“ (1720), „писма дворском саветнику С.В.Р. у Венецији“ (1721), „протокол и писма венецијанском дужду цара Петра I, који га обавештава о миру са Шведском закљученим у Ништаду“ (1721), три писма саветника С.В.Р. руском цару (1722) и, коначно, „предлог дворског саветника С.В.Р. Већу спољних послова да препоруче као новог конзула у Венецији трговца Лалића или венецијанског банкара Никољу Карељана“ (1724). Извештај је доступан на линк <http://old.cini.it/uploads/box/d85cc07aed12440252a8654e72fada49.pdf> (стр. 14–18), као део описа микрофилмотеке фондације Ђорђо Чини. Фондација Чини, међутим, намеравала је да набави дигитализовану верзију наведених докумената, који би дакле били лакше доступни; тај пројекат, међутим, није се остварио.

¹⁰ Књига Сергеја Андросова – директора одељења музеја Ермитажа и великог познаваоца италијанске и руске уметности – представља део међународног пројекта посвећеног изучавању културних и друштвено-економских веза између Венеције и Санкт Петербурга у XVIII и XIX веку, коју је подржао УНЕСКО у сарадњи са Општином Венеције.

и по стилу. Исто је потписана у Пјермонту 14. јуна 1716. године (ASV, Collegio Lettere Principi, filza 13, с. 68).

У њој Петар пише да, по својој наредби, „илирски“ гроф Сава Влади-славић, који је овде представљен као дворски саветник („надворный советник“), одлази у Италију у посету својој породици („для посещения своей фамилии“) и да се бави неким породичним обавезама („исправления домашних своих нужд“), као и да заврши неке нужности самог цара („которые ниши потребности“). Због ових разлога Петар Велики препоручује свог царског са-ветника Дужду Корнеру, да би му онај не само дозволио да слободно борави у Венецијанској области („ведѣ во области вашей свободно, и без всякого препятія пребывать“), него и да би му обезбеди заштиту, те да му помогне да оствари све своје захтеве и своја оправдана настојања („и протчем при всѣх случаях протекцію свою дать и всякое вспоможеніе в справедливых ево желаніях и прошеніях чинить соизволили“). Петар вели да ће ту услугу сматрати посебним знаком добре воље према њему, и да ће свагда у слич-ним случајевима изаћи у сусрет венецијанским поданицима. На крају, пот-писује се само као „добри пријатељ Петар“.¹¹

Према Андросову (1999: 68), друга верзија овог писма чува се у Москви (РГАДА, фонд 59, инвентар. 1, 1716, фолдер 2, лист 16). У њој је Сава пред-стављен не само као „царски саветник“, већ и као „агент Московіје“, и то заједно са Петром Беклемишевим, који је служио као изасланик Петра Ве-ликог у Венецији до 1720. године.

Савине заслуге у Венецији биле су вишеструке: током свог боравка у лагуни је завршио преговоре са папом Клементом XI везане за уређење односа католичке цркве у Русији, која је тада била у неиздрживом положају; осим тога, запослио је стручњаке из различитих научних области и заната који ће допринети изградњи младог Петрограда (нпр. клесар Зуан Фасина [Zuan Fassina] и мастер-бродоградитељ Клаудио Ниулон [Claudio Niulon]), али и интелектуалце и уметнике, као што су били историчар Иван Крусала из Пераста и сликар Бартоломео Тарсија (Bartolomeo Tarsia). Уз то, надгле-дао је младе стипендисте које је руски цар слао у Италију на школовање и који су преко њега добијали новац (нпр. групу од двадесет и седам младих Руса познатих као „Морска стража“, који су живели баш у Венецији): та дужност је у потпуности пала Сави на плећа након што је Петар Беклеми-шев напустио Венецију 1720. године (уп. ANDROSOV 1999: 71).

У Венецији је Сава био веома заузет и куповином уметничких дела за двор, односно за приватне колекције Петра I и његових најближих сарад-ника (у првом реду кнеза Александра Д. Меншикова и адмирала Фјодора М. Апраксина).¹² Познато је како је цар Петар пуно пута планирао да посе-ти Венецију, али у томе није успео; с друге стране, очигледно је да је био

¹¹ Писмо Дубровачком Сенату је потписао и Гроф Головкин.

¹² Савином деловању као агента задуженог за куповину уметничких дела у Риму и Венецији су се посветили, између осталих, Инна С. Шаркова (1981) и, наравно, Јован Дучић

инспирисан управо урбаном структуром Венеције приликом изградње Санкт Петербурга. Да би улепшао своју нову престоницу, своје палате и вртове, Петар је разаслао по читавој Европи трговачке и дипломатске представнике у потрази за уметницима, међу којима су били и Петар Беклемишев и Сава Владиславић. Према Андросову (1999: 67), управо Сава је био „најбољи међу уметничким агентима на које је Петар могао рачунати”; и заиста, статуе који је он купио у Венецији и дан данас украшавају Летњи врт у Петрограду.¹³

Конечно, током свог боравка у граду Св. Марка Сава се ангажовао за успостављање непосредних трговачких веза између најважнијих лука италијанског полуострва и петровске Русије. Архивска грађа сведочи да је он одржавао сталне везе са Италијом, нарочито са Венецијом, већ давно пре него што је стигао у лагуну. Касније, из Венеције, Сава је покушао да организује руско-италијанску трговину, која би била заснована на неновчаној размени, користећи владине бродове (уп. ANDROSOV 1999: 70).¹⁴ На крају, Петар Велики је напустио ту иницијативу, која је јамачно била сувише тешка за реализацију с обзиром на раздаљину. Стога је Сава преузео на себе трговачке односе између Италије и Русије, ангажујући у већој мери бродове у свом власништву. Документовано је пет путовања његових бродова из Италије у Петроград: осим статуа и мермера, превожени су пољопривредни производи, тканине, намештај, предмети од стакла, роба од које је Владиславић, очигледно, имао зараду (ШАРКОВА 1981: 129, 145).

Интересантније је, ипак, пратити дипломатске мисије које су Сави биле „незванично“ поверене у Венецији, и о којима пружају непосредна сведочења фондови венецијанског Сената (посебно фонд *Corti*, за рок 1716–1721). Наиме, као „агент Московције” Владисавић је, као Беклемишев пре њега, редовно извештавао Русију о најзначајнијим италијанским политичким чињеницама: током рата Венеције против Турака (тзв. Други Морејски рат), на пример, давао је детаљне информације о обиму и позицији турске флоте.

С друге стране, Сава је такође обавештавао владу Републике о ономе што се дешавало у Русији: тако је, у једном писму упућеном Петру 9. септембра 1720. године, написао да је превео на италијански језик један допис о Гренгамској бици (7. августа 1720) и да је га истог дана лично доставио венецијанском дужду, који је га примио уз највеће почести. Тај исти допис

и Душан Синдик. Најпотпунија студија је ипак већ наведена Андросовљева књига, објављена само на италијанском језику.

¹³ Цар Петар је редовно био у контакту са Савом: слао му је писма из Амстердама, Ротердама, Париза, Берлина и Петрограда у Италију. Лична писма Петра Великог су била објављена у збирци *Письма и бумаги императора Петра Великого*, која се ипак завршава са 1716. годином, дакле пре него што је Сава стигао у Венецију. Њихова преписка је свакако највећим делом сачувана у РГАДА. Уп. такође Лашкевич 1887.

¹⁴ У фебруару 1717. је фрегата *Армоний* отпутовала у Ливорно натоварена воском, катраном, јутом, гвожђем и ужадима: након што је истоварила робу у Ливорну, *Армоний* је отпутовала у Венецију почетком маја 1718., те оданде се отиснула у Русију натоварена статуама, постољима, стубовима, столовима од ораховог дрвета и украсним вазама.

био је, затим, предат дуждевом секретаријату да би се разаслао по целој Италији. Међутим, сведочанство о томе садржи регистар бр. 101 кабинета *Collegio dei Savi di terra* (једне од најстаријих магистратура млетачке власти), у којем су забележена сва обавештења страних посланика Сенату Републике за године 1715–1722. Наиме, у подглављу *Esposizioni Ambasciatori – Moscovia*, уз датум 21. септембар 1720, секретар кабинета је забележио да је „високи царски саветник“ гроф Сава Владиславић („Conte Sava Vladislavich Consigliere Aulico di Sua Czarea Maestà“) носио Сенату веродостојан извештај („il veridico ragguaglio“) о победи коју је руска флота извојевала против Шведске 20. августа, у Финском заливу. Сава додаје да ће Млетачка република (тзв. *Serenissima Repubblica*) с радошћу примити ове новости, будући да је одувек била „пријатељица“ руског цара („sempre amica di sua Czar. Maestà“; уп. прилог 2).

Битка код Гренгама је управо представљала последњу велику битку Великог северног рата. Скоро годину дана након тога, 15. новембра 1721, Сава Владиславић се опет јавио млетачким властима, како би их обавестио о миру склопљеном у Ништаду 10. септембра 1721. године (30. августа по руском старом календару), којим се завршио двадесетогодишњи рат. Сава вели да је добио писмо од Петра Великог (датирано 8. септембра), у којем му налаже да саопшти млетачком Сенату о миру; поред тога, сви детаљи о миру садржани су у копији царског писма (уз превод на италијански), коју је Сава носио Сенату 16. септембра (уп. прилог 3).

Током свог боравка у Венецији Сава није имао, бар формално, одређен статус: у неким документима се представља као „приватни кавалер“, што је у суштини и тачно, али како се може видети из горе наведене грађе, млетачке власти су га примиле као „царског саветника руског цара“ (што је исто тачно), те су га третирали као амбасадора, односно посланика „Московије“. Понеки документи, међутим, наводе и назив „агент Московије“.

Било како је било, несумњиво је да је Сава Владиславић уживао велико поштовање у Венецији, не само због своје племићке титуле и економске независности, него и због своје дипломатске делатности; о томе нам сведоче разноврсни документи из те епохе, како званични, тако и незванични.¹⁵

¹⁵ Јован Дучић (1969: 263) помиње на пример књигу Крста Мазаровића *Valor trionfante overo preggio di gloria nel dispreggio della morte dell'intrepida Nazione Perastina* (Венеција 1718), посвећену управо „Господину Сави Владиславићу“. Најзанимљивије сведочанство о популарности коју је Сава имао у Венецији су ипак две карикатуре које је нацртао гроф Антоније Марија Занети (Antonio Maria Zanetti, 1680–1767), графичар, учењак и познавалац уметности европског гласа. Прву карикатуру, чији се оригинал чува у Фондацији Ђорџо Чини (Fondazione Giorgio Cini) на острву Св. Ђорђа у Венецији, Андросов је навео у својој књизи (1999: 64). На њој је Сава представљен као крупан педесетогодишњак округлог лица, са широким челом, малим носом и љубазним осмехом, са периком и у прслуку. Његова фигура је нацртана како се наслања на штап. У дну цртежа се налази Занетијев запис „гроф Сава“. У истом албуму се налази и други цртеж грофа Саве, са леђа, са танким ногама које као да се криве под његовом тежином. Према томе, исти цртеж се налази и у једном албуму

Међу његовим контактима у лагуни, „локална господа који су га врло лепо примили и помогли у његовим бројним активностима“ (уп. ANDROSOV 1999: 72), били су венецијански племићи Ђовани Мемо (Giovanni Memmo) и Ђовани Франческо Морозини (Giovanni Francesco Morosini) и венецијански трговац Доменико Готони/Котони (Domenico Gottoni/Cottoni); ипак, најзанимљивија имена свакако су „консул“ Димитрије Боциса и кардинал Петар Отобони (1667–1740). Наравно, врло је вероватно да је Сава примао у своју венецијанску кућу и балканске изгнанике који су боравили у лагуни; према томе, Андросов приписује стално одлагање Савиног повратка у Русију управо његовој чврстој намери да остане близу Балкана, са циљем да буде у сталном контакту са антитурским националним ослободилачким фронтом. Тек 1722. године, кад је изгубио сваку наду у успех новог устанка, вратио се у Русију.

Конечно, не можемо пропустити да поменемо да се пре повратка у Русију Сава оженио младом Виргинијом Тревизан, ћерком венецијанског сенатора Камила. Свадба се одржала 19. септембра 1720, у цркви Св. Евстатија (San Stae). Породица Тревизан, чувена али у то доба већ ослабљена, дала је граду Венецији не мали број дуждева, тако да је брак са госпођицом из виших слојева свакако утицао да се учврсте Савини односи са венецијанским племством. У марту 1722, кад се његова мисија у лагуни већ приближила крају, Сава је послао дужду Корнеру петицију коју су потписали неки венецијански племићи, да би тражио потврду своје грофовске титуле. Неком врстом гласања 28. марта, Сенат је већином позитивно одлучио о том питању (ASV, Senato Terra, Registro 283, 28 marzo 1722).¹⁶

*

Делатност Саве Владиславића је толико свестрана да је он успео да остави неизбрисив траг колико у српској, толико у руској историји и култури. Створио је себи велико име дипломате у руској историји, али је, истовремено, остао веран свом народу, сањајући да се његови сународници ослободе од турског ропства и радећи за њихово добро. Којим год послом да се бавио, Сава Владиславић је увек показивао озбиљност својих намера и способност расуђивања, у свакој ситуацији је умео да преузме иницијативу, чак и кршећи упутства својих надлежних, у име здравог разума. Можда је, баш због тога, Петар Велики гајио према њему осећање искреног поштовања, што се такође види из писама која је често својеручно писао.

сачуваном у краљевској библиотеци у Виндзору, али на њему недостаје ауторов потпис. По Андросову, Занетијеви цртежи датирају из 1718–1719: Сава је у ствари био у Венецији од августа 1716, али је прошло мало времена док је постао познат. Исто тако, Занети је био на путу по Европи између 1720. и 1722. године, што сведочи да је Андросовљева претпоставка највероватније тачна.

¹⁶ 24. фебруара 1725. године царица Катарина потписала је указ по ком је Сава званично постао „граф Руског царства“.

ПРИЛОЗИ

1

ASV, Collegio Lettere Principi, filza 13, c. 68

Бжиею поспѣшествующею млстию мы пресветлѣйшій и державнѣишій
| великій гсдрь црь и великій кнзь Петръ Алеѣвичъ | всеа великия и малыя
и бѣлыя Росіи сомѣдержецъ: мо|сковскій, киевскій, владимерскій, новго-
родскіи, црь казанскій, | црь астраханскій, црь сибирскій, гсдрь псковскій,
и великій | кнзь смоленскій, тверскіи, югорскій пермскій вятскій, болгарскій
| і иныхъ; гсдрь и великій кнзь нова города, низовские земли, черниговскій,
| резанскій ростовскіи, ярославскій бѣловзерскій ѣдорскій вѣдорскій | кон-
динскій и всеа сѣверныя страны повелитель, и гсдрь иверские земли, | кар-
талинскихъ и грѣзинскихъ црей и кабардинские земли. черкасскихъ и гвѣрскихъ
кнзей и иныхъ многихъ гсдрствъ и земель восточныхъ и западныхъ | и сѣверныхъ
вѣтчичъ и дѣдичъ и наслѣдникъ и гсдрь и вѣлаадатель; светлѣи|шемъ кнзю
и гсднѣ гсднѣ Іваннѣ Корнелиѣ бжиею млстию арцѣхъ владѣтельства
венецїйскогѣ и всей Яснѣйшей Рѣчи Посполитой Венецїйской нше люби-
тельное поздравление; понеже надворный нашъ | совѣтникъ и іллиріискіи
граѣ Сава Владисавичъ вѣѣзжаетъ во Ит{т}а|лию для посѣщения своей
ѣмилии и исправления домашнихъ | своихъ нѣждъ, которомъ мы при томъ
нѣкоторые нши потребности | исправить повелели; тогѣ ради мы вного
ншего надворногѣ совѣт|ника вашей свѣтлости наилѣтчим вѣобразом рекомен-
довать восхотѣли: | дабы не токмо емъ вездѣ во вѣласти вашей свободно, и
безъ всякогѣ препятія | пребывать, но и впротчемъ при всѣхъ слѣчаяхъ протекцію
свою дать и всякое | вспоможеніе в справедливыхъ ево желаніяхъ и прошеніяхъ
чинить соизволили; | мы то восприимемъ за всобливой знакъ вашего к намъ
имѣющаго доброгѣ намѣ|ренія, и подданнымъ вшимъ в такихъ же слѣчаяхъ
взаимно в гсдрствахъ ншихъ | воздавать не вставимъ; при семъ вашей свѣтлости
и Яснѣйшей Рѣчи | Посполитой желаемъ вт гсда бга здравія и всякогѣ блго-
полѣчія: данъ в Пир|монте въ 14 де іюня 1716г гсдрствования ншегѣ 35г годѣ.

вшей свѣтлѣсти
і Яснѣйшей Рѣчи Посполитой
добрый приятель:
Петръ

2

ASV, Collegio, Esposizioni principi, Registro 101 (2 marzo 1715 – 13 febbraio
m.v. 1722)

Registro Esposizioni Ambasciatori, anno 1719, Moscovia, p. 161

Il C. Sava Vladislavich Conseglia di S. Mtà Czariana partecipa d'ordine del suo Sig.re una Vittoria dell'Armata Sottile Russa contro la Svezese nel Golfo Finnico (c. 20)

MLCCXX. XX1 Settembre

Ser.mo Principe

Conte Sava Vladislavich Consiglier Aulico di Sua Czarea Maestà Pietro Primo Imp.re di tutte le Russie etc. Per ordine ricevuto dalla sud.ta Maestà emetteva il dì 20 Agosto prossimo decorso rapporta a V. S. il veridico ragguaglio della vittoria ottenuta da una Squadra dell'Armata sottile Russa contro un'altra Svezese nemica nel Golfo Finnico su la certezza che la S.V. e la Ser.ma Rep.ca sempre amica di sua Czar. Maestà intenderà con piacere et aggradimento i felici progressi dell'Armata Russa contro li propri nemici. L'attione, benché piccola, si giudica tanto più segnalata quanto che seguita alla vista dell'Armata Anglo-Sveda del qual fatto d'Armi è anesso distinto il dettaglio nel qui ingiunto Foglio.

3

ASV, Collegio, Esposizioni principi, Registro 101, 2 marzo 1715 – 13 febbraio m.v. 1722

Registro Esposizioni, anno 1721, Moscovia, p. 234(v)

Il Conte Sava porta alle Porte dell'ecc.mo Coll.gio in nome del Czar di Moscovia suo Padrone con la partecipazione della conclusa pace tra la detta potenza et il Re di Svezia (c.14 r/v)

1721, 15 9bre

Serenissimo Prencipe,

D'ordine conferitomi da Sua Maestà Czariana mio Signore con lettera in data di 8 settembre do parte a Vostra Serenità et alla Serenissima Repubblica della pace perpetua conclusa sotto li 30 agosto fra detta Maestà Czariana et il Rè di Svezia, le particolarità della quale parteciperà dalla qui annessa copia et traduzione della lettera predetta graziatami da Vostra Serenità il 16 settembre 1721.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

МИД-России – Архивы Министерства иностранных дел Российской Федерации (Москва)
 РГАВМФ – Российский Государственный Архив Военно-Морского Флота (Санкт Петербург)
 РГАДА – Российский государственный архив древних актов (Москва)
 РГИА – Российский государственный исторический архив (Санкт Петербург)
 ASV – Archivio di Stato (Venezia)

*

- Богоявленский, Сергей К. Из русско-сербских отношения при Петре Первом. *Войросы Истории* 8 (1946): 19–42.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ, Рајко. Српско-руске везе крајем XVII и првих година XVIII столећа. *Научни скупови* 32 (1986): 14–38.
- ВУКОМАНОВИЋ, Милан. Гроф Сава Владиславић. *Кайиџа од жада: љубољуби Срба о Кини (1725–1935)*. Радосав Пушић (ур.). Београд: Библиотека града, 1998: 11–17.
- Достян, Ирина С. *Россия и балканский войрос*. Москва: Наука, 1972.
- Дучић, Јован. *Гроф Сава Владиславић: један Србин дијломаи на двору Пејтра Великоџ и Кайтарине I*. Сарајево – Београд: Свјетлост – Просвета, 1969.
- КОСАНОВИЋ, Богдан. *Сава Владиславић-Раџузински у свом и нашем времену*. Београд: Свет књиге, 2009.
- Костић, Мита. Култ Петра Великог међу Русима, Србима и Хрватима у XVIII веку. *Историјски часопис* 8 (1958): 83–106.
- ЛАШКЕВИЧ, А. Слџды частной перепискиими Петра I съ Саввою Рагузинскимъ. *Киевская сџарина* 5 (1887): 487–494.
- ЛЕЩИЛОВСКАЯ, Инна И. *Сербский народ и Россия в XVIII веке*. Санкт-Петербург: Алетејя, 2006.
- МОКУТЕР, Иван. Петар Велики у српској књижевности XVIII века. *Studia Slavica* 11 (1965): 345–372.
- МОКУТЕР, Иван. Русско-сербские литературные связи в XVIII веке. *Studia Slavica* 18 (1972): 1–29.
- ПАВЛЕНКО, Николай И. Савва Владиславич-Рагузинский. *Сибирские оџни* 3 (1978): 155–168.
- Письма и бумаџи императора Пејтра Великоџо*. Санкт-Петербург: Государственная типография, 1887. Фототипско издање, Leiden: IDC, 1997.
- Синдик, Душан. *Тесџаменџи Саве Владиславића*. Београд: Историјски институт – Просвета, 1980.
- Синдик, Душан. Поводом писма Саве Владисављевића генерал-фелдмаршалу Борису Петровичу Шереметову 1713. године. *Зборник за историју Босне и Херцеџовине* 1 (1995): 175–190.

- Синдик, Душан. Прилог биографији Саве Владиславића. *Сенџандрејски зборник* 3 (1997): 163–172.
- Синдик, Душан. Занимљивости из живота грофа Саве Владиславића. *Глас САНУ, Одељење историјских наука* CDXX/16 (2012): 197–208.
- ШАРКОВА, Инна С. *Россия и Италия: торговыя отношения XV-й первой четверти XVIII века*. Ленинград: Наука, 1981.

*

- ANDROSOV, Sergej O. *Pietro il Grande collezionista d'arte veneta*. Venezia: Canal, 1999.
- CAHEN, GASTON. *Histoire des relations de la Russie avec la Chine sous Pierre le Grand (1689–1730)*. Paris: Alcan, 1911.

Моника Ђ. Фин

ГРОФ САВА ВЛАДИСЛАВИЋ РАГУЗИНСКИ И ВЕНЕЦИЈА

Резюме

Гроф Сава Владиславич Рагузинский (1668-1738) несомненно был одним из более знатных людей при Петре Великом. Занял он особенное политическое место в качестве императорского консультанта по вопросам православного Востока, а одновременно участвовал и в дипломатических делах, связанных с Балканами, Турцией и Италией. С помощью этого рада хотела бы осветить разнообразную деятельность Савы Владиславича как делегат русского царя в Венеции, где жил с перерывами между 1716 и 1722 годами.

Многосложными были там службы Савы. Он дал работу учёным, интеллигентам и художественникам, которые внесут свой вклад в процесс построения Петрограда. Надзирал за молодыми студентами, которых Пётр регулярно отправлял в Италию на обучение. Интересовался закупкой произведений искусства для частных коллекций Петра и его ближайших сотрудников. Наконец, приняв судна на свой счёт, лично постарался, чтобы были установлены непосредственные торговые отношения между более важными портами в Италии и в петровской России.

Однако, больший интерес вызывают дипломатические миссии, “неофициально” порученные Савы в течение его пребывания в Венеции. Хотя он не имел, по крайней мере формально, определённого статуса, тем не менее венецианское управление относилось к нему в качестве “посланника Московии”. По самому распоряжению русского царя, Сава завершил переговоры о стабилизации отношений католической церкви в России с папой римским Климентом XI. Систематически извещал русский двор о наиважнейших политических событиях, касающихся Италии (например, о Второй Морейской войне). С другой стороны, Сава уведомлял управление Венецианской Республики о случившемся в России, особенно в связи с Великой Северной войной.

О наличии и деятельности Савы Владиславича в городе Святого Марка прямо свидетельствуют фонды Венецианского государственного архива. Всё вышеизложенное показывают впервые здесь приведённых, никогда прежде неопубликованных три рукописных документа. В первом, каком-то рекомендательном письме царя Петра Великого к венецианскому дожу Джованни II Корнеру, выражена просьба, чтобы интересы “русского посланника” Савы Владиславича, в течение его пребывания в Венеции, были защищены. Второй и третий документ – заявления секретаря венецианского кабинета “Collegio dei Savi di Terra”, где записаны уведомления Савы венецианскому Сенату о событиях, связанных с Великой Северной войной.

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Sezione di Slavistica
via Beldomandi 1, 35137 Padova, Italia
monica.fin@unipd.it

Јелена С. Радосављевић

АСПЕКТИ КАШАНИНОВЕ ЕСЕЈИСТИКЕ У КЊИЗИ *СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ*

У раду су изложени најважнији аспекти Кашанинове есејистичке мисли у књизи *Српска књижевност у средњем веку* коју аутор не сагледава као класичну историју књижевности, већ као историју једног времена, ону која поред нужне књижевноисторијске грађе доноси, превасходно, оригиналне идеје усмерене ка приказивању живота и друштвене атмосфере средњовековних људи, ка портретисању личности писаца и личности њихових дела, ка анализи и коментарима мисаоно најважнијих и књижевно најлепших текстова.

Ова књига је постала нетипичан књижевноисторијски документ и резултат је пишчевог напора да своју спознајну моћ прене-се на читаоце посредујући између књижевности и рецепијената, омогућивши тиме лакше и боље разумевање и читање наше старе књижевности.

Наша пажња била је усмерена на Кашанинове есејистички исписане тезе и закључке које одликује висока духовна снага и литерарна беспрекорност, утичући тиме на настајање непоновљивих средњовековних портрета писаца и песника, од којих смо издвојили три, којима Кашанин прилази са посебном пажњом као сложеним духовним портретима, а њиховом делу као сложеним духовним творевинама, а то су: Свети Сава, јеромонах Доментијан и монах Теодосије.

Кључне речи: есеј, књижевна историја, естетско, духовно, стил, Свети Сава, Доментијан, Теодосије.

1. Рад ће пратити ону страну Кашанинових истраживања која је неко време била занемарена, а која заслужује пуну пажњу у области његових широких интересовања која сежу од историје уметности и књижевности, преко критике и приповедања, до есејистике, којој ћемо покушати да издеј-

ствујемо важност у односу на претходно побројане дисциплине.¹ Имајући у виду да је Милан Кашанин стварао у различитим формама и жанровима, тежећи ка синтези значајних остварења кроз векове, не можемо бити искључиви по питању скрајнутости истраживања есејистичког у његовом делу знајући да је он међу значајнијим књижевним и ликовним есејистима и знајући да је есејистичко примењено у свим жанровима и формама. Стога ћемо се бавити есејистичким као непримарном категоријом у оквиру књижевно-историјских студија у области фокуса његовог интересовања, а то је средњовековна књижевност, расветљавајући међу истраживачима потиснуте есејистичке аспекте у карактеристичним сегментима његовог најзначајнијег остварења – *Српској књижевности у средњем веку*.

У овој књизи пронашли смо материјал који превазилази оквире конвенционалне историје књижевности и залази у оно што је примарни принцип есејистичког, а то је уметничко, што есеј чини уметничком врстом, како га је Ђерђ Лукач назвао (Адорно 1985: 19). Како не бисмо да отварамо штакљиву дискусију утврђивања уметничке и научне заснованости есеја², послужимо се речима М. Бенсеа који каже да је „есеј форма критичке категорије нашега духа“ (Адорно 1985: 31), а категорију уметничког узећемо условно и сагледавати је у домену осећајности и широке духовне активности. Књига која је пред нама многе је освојила управо оваквом својом страном коју је један од критичара назвао „средњовековном осећајношћу“ (Зорић 2004: 296). Осећајност бива сублимисана уколико добије своју изражајну форму, у вези са чим је Штајгер, швајцарски књижевни стручњак, рекао да „интерпретатор треба да осећајни доживљај, осећајну реакцију на књижевно дело преобрази у појмовну формулацију“ (ЅКРЕВ 1983: 635). Кашанин је то стваралачки решио добро смишљеном реченицом која је као и текст у целини увек прегледна и чиста, јасна у мислима и изразу, прецизна у судовима, пуна доказа, чињеница, прикупљених слика, луцидних опсервација. Есеју свакако не недостаје научно-позитивистички елемент који се огледа у изрицању неопходне спознаје о људима и социјалним везама које се не могу у потпуности захватити само науком.³ Кашанин тада користећи ту његову страну радо говори о различитим менталитетима који су утицали на

¹ Кашаниново есејистичко дело је после Другог светског рата доживело своју пуну афирмацију. Тада је објавио огледе о српским писцима 19. и 20. века под називом *Судбине и људи* (1968), затим мемоарско-есејистичке текстове о југословенским међуратним уметницима: *Сусрећи и џисма* (1974) и историјски преглед општих идеја и књижевних дела настајалих на нашем тлу током средњег века: *Српска књижевност у средњем веку* (1975).

² Разматрајући обе стране есеја Адорно уочава његову затвореност и отвореност у вези са прихватањем и негирањем систематичности, односно сагледава његову блискост уметности у вези са свешћу о неидентичности приказивања и ангажовању неограничених напора, с друге стране његова појмовност и логичка условљеност чине га сродним теорији (Адорно 1985: 31).

³ Дело Милана Кашанина стално је на граници између науке и есејистике, између строгих чињеничних концепција и слободног духа који врви од асоцијација и непоновљиве спреге размахнутих мисли.

формирање српског духовног живота на ширем плану, а на ужем показује заинтересованост за личност која, што је нама посебно интересантно, није присутна само у Кашаниној прози и у његовим есејима о модерним српским писцима, већ и у књизи која говори о времену за које није карактеристичан индивидуализам. Средњи век у његовој представи није типичан феудални систем, те када исти сагледа у перспективи књижевности и уметности, он трага за личношћу на онај исти начин на који то чини и када говори о модерним временима. Он тада српску средњовековну књижевност, као и средњовековну ликовну уметност посматра као део једног друштвеног живота. Овај Кашанинов манир доказује да је он у споју традиционалног и савременог нашао најпогоднији израз своје књижевне природе. Користећи богату документарну грађу и своје назоре о средњем веку и његовом културном успону, Кашанин сврху ових огледа види, између осталог, у успостављању цивилизацијског континуитета између разорених веза старе српске и новије уметности, како би се приближила стара књижевност новој читалачкој публици. „Читајући наше старе писце, ми, свакако, не можемо мислити и осећати оно што су њихови савременици мислили и осећали. Али се можемо њиховим мислима и осећањима приближити. Циљ ове књиге и није други него да читалац нађе у старој српској књижевности, не данашње погледе на поезију и на живот, него оне које су имали њени писци“, каже аутор у уводном поглављу књиге (Кашанин 2002: 15). Заљубљеник у националну културну прошлост и њен одличан познавалац „Кашанин је овом књигом реконструисао животе и књижевна дела многих значајних књижевних личности, дајући притом заокружене силуете људи, услова и времена под којим и за које су стварали своју уметност“, запажа Марко Недић (Недић 2004: 394). Неретко је писац, као и сам текст оживљен у његовој ванредно богатој литерарној представи, чак и онда када располаже недовољним биографским подацима о ствараоцима или оскудним и бледим списима. Човек и дело се у њега прожимају сачињавајући тек тада целину примећује Радмила Маринковић која и сама има есејистички приступ у тумачењу *Српске књижевности у средњем веку*. Она бележи да је ова Кашанинова књига препуна људи. „Она је препуна живих људи, живог живота од неколико столећа“, те да то није обична историја књижевности, већ књига која је донела у обиљу ванлитерарне текстове, повеље, писма, записе, натписе, законске прописе, који су најзанимљивије огледало живота. Све ово, више него резултати саме историје обавештавају читаоца о добу и људима у њему и чине ову књигу необично живом и уверљивом историјом једног времена (Маринковић 2002: 7).

Сам наслов књиге говори да је реч о једној другачијој историји књижевности, не типичној историји као систему, иако је и то⁴, већ историји једног времена која се у Кашаниној стваралачкој концепцији казује сама, те тиме бива забележена за дуго памћење. У предговору књиге он објашњава

⁴ Књига има солидну научну основу, а њена основна конструкција је научно врло добро фундирана уочава Р. Маринковић (2004: 289).

о каквој је историји реч казујући да наши средњовековни писци нису писали ради тога да би будућим историчарима дали грађу за писање историје, већ да људима свог времена пруже списе који ће их очаравати, поучавати, забављати, храбрити, изазивати у њима мисли о животу и о смрти и будити осећања о човеку и свету. Његово есејистичко казивање доприноси да у књижевној историји средњег века не проналазимо књижевност као тамну, мистичну и затворену монашку творевину, већ као ону која доноси енергију витализма и обиље живота, што ову књигу чини ванредно читљивом. „Кашанин се овом књигом радује средњем веку и наводи своје читаоце да му се и они радују“ (Маринковић 2002: 8)

Кашанинова историја подвлачи прецизну границу између формализма и естетизма. Њега не интересују формалне или структуралне особине старе књижевности, већ шири опсег њених облика који се састоји од филозофских, теолошких, моралистичких, историјских, државничких и патриотских идеја и осећања како ће сам нагласити у предговору ове књиге. Све ове критеријуме можемо уврстити у оквире подједнако естетичких, као и етичких истраживања, а то нас упућује на чињеницу да се есеј, као и сам Кашанин пишући под утицајем различитих духовних импулса, супротстављајући филозофске и естетичке концепције, налази негде на граничном подручју између филозофије и књижевности и да нам филозофска анализа не показује његову филозофску неодрживост, већ само његову суштинску и дубоку литерарност.⁵ „Кашанин у литератури тражи мисли, лепе, истините и дубоке, он тражи искрена и истанчана осећања. Он верује у лепоту која је трајна, без обзира на формалне захтеве времена. За Кашанина та лепота је човек, онај који пише и онај о коме се пише...Страна сваком формализму, Кашанинова књига о старој књижевности тражи њену људску поруку“ (Маринковић 2002: 9,10).

У трагању за есејистичким аспектима у делу *Српска књижевност у средњем веку* подстакла су нас пишне есејистички изречена упутства која налазимо у уводу и завршници ове књиге. Он ту, на првом месту, исказује своје, одушевљење, дубоко разумевање и саживљеност са нашом старом књижевношћу којој жели да издејствује заслужено место, не само међу потоњим значајним делима различитих праваца и школа у нас, већ и међу великим књижевностима изван наших граница.⁶ Тако ће средњовековној књижевности у Кашаниновој визији бити издејствована универзална⁷ вредност и ориги-

⁵ Јован Христић размишљајући о судбини есеја говори о његовој недефинисаности услед немогућности да се од њега начини литерарни, или критички, или филозофски облик, јер је његова права природа у томе да не буде ниједан од тих облика. „Он је увек *између*: ни сасвим чиста књижевност, ни савим чиста критика, ни сасвим чиста филозофија, спајајући предимства свих њих, а не подлежући ниједном од њихових ограничења“ (Христић 1968: 153).

⁶ Кашанин је „стекавши општа искуства о европској уметности средњег века сигурним оком одвајао у старој српској уметности главна дела и главне уметнике“ (Радочић 2004: 281).

⁷ Говорећи о српској књижевности у њеним највишим тренуцима, не мислећи само на средњовековну књижевност, него и на књижевност коју су стварали писци о којима је писао у књизи есеја *Судбине и људи*, Кашанин по речима Павла Зорића говори о лепоти

нални печат. Ова књига с разлогом постаје нетипичан документ прошлости и времена када смо једини пут у историји ишли напореда са великим народима у Европи, а уједно и времена о којем најмање знамо, тврди Кашанин, који узрок томе види у сувопарним историјским студијама о нашем средњем веку у којима се не говори „о живим људима, ни о познатој земљи и о дефинисаним епохама, него о апстрактним личностима, празном простору и времену без реалног трајања“ (КАШАНИН 2002: 12). Овај нетипичан историјски документ-есеј постао је *манифестација стваралачке енергије нације средњег века* захваљујући напору писца да посредује између рецепијената и књижевности чији говор није једноставан и одмах схватљив, коју треба знати читати и разумети, са којом се, наглашава писац, треба сродити. „Јер, ако је тачно да је лепота наше средњовековне књижевности у њеном прекрасном казивању, тачно је и то, да је њена снага у њеним идејама, њена суштина у њеном верском заносу, њена оригиналност у њеној националној афирмацији, њена драж у одсјају времена и друштва. Она није једноставан, него сложен ораганизам, и само разгледањем свих њених одлика открива се – као и човек, као и живот – цело њено биће“ (КАШАНИН 2002: 14). Ове редове није могао написати човек који није дубоко надахнут и опчињен средњовековном књижевношћу у којој ће трагати управо за овим што је издвојио као примордијални услов за њено разумевање. Ми ћемо се трагајући за есејистичким такође водити овим критеријумима јер је у њима снага есејистичког дошла до пуног изражаја.

Мирослав Егерић говорећи о српским књижевним судбинама у књизи есеја *Судбине и људи* подвлачи да су нијансе сабране контемплације, умне смерности и чистоте истакнуте у први план, те да су честе речи његових огледа „господственост, уљуђеност, отменост, љубазност, памет“ (КАШАНИН 2004: 12). Он даље истиче да је Кашанин узносио „вредност реда, хијерархије, дисциплинованог освајања културе, сугеришући да, на крају свих крајева, осетљив човек увиди да живот културе чине, превасходно, снаге реда, дисциплине, контемплативне, методичне преданости унутрашњем животу“ (КАШАНИН 2004: 14). Овакво сагледавање Кашанинове стваралачке мисли, по нама, тиче се, превасходно, књиге *Српска књижевност у средњем веку*, а највише његове стилске и језичке оригиналности које чине суштинско ткиво есеја. Богатство језика и осећање његове духовне димензије и Егерић истиче као битан предуслов читања књиге *Српска књижевност у средњем веку* за коју каже да је ваља стално читати (КАШАНИН 2004: 14). Пратећи означену линију есејистичког у споменутој књизи трагаћемо и за стилем који најбоље карактерише природу самог есеја.

изниклој из сурових прилика која је кадра да се уздигне изнад беде и да сведочи о нечем трајнијем што превазилази време настанка и образује неку врсту непрекидне духовне и светлосне нити која повезује разне епохе, дајући у исти мах историјским садржајима сми-сао нераскидивости упркос моћним ударима и ломовима. „Кашанин нас је подсећао да је наша историја велика не само по борбама за слободу, већ и по борби за тријумф цивилизације, за проширење граница духовности“ (Зорић 2004: 293).

Пошто није писао класичну историју књижевности, пажња писца била је усмерена, како и сам истиче, на дефинисање идеја, приказивање живота и друштвене атмосфере средњовековних људи, на портретисање личности писаца и личности њихових дела, на анализу и коментар мисаоно најважнијих и књижевно најлепших текстова, чиме је желео да утврди значај и вредност средњовековног стваралаштва. Нимало не чуди што су многи критичари који су писали о Кашанину есејистички настројени. Тако ће споменути П. Зорих говорећи о књизи *Српска књижевност у средњем веку* рећи да су из ње „изишли из таме писци визионари, метафизички песници, усамљеници који су шапутали речи најдубљих спиритуалних химни“ (Зорих 2004: 296). Издвојивши из књиге, по нама, најуспелије и најлепше обрађене средњовековне портрете тих песника и писаца визионара, трагаћемо за Кашаниновим есејистички исписаним тезама и закључцима које одликује висока духовна снага и литерарна беспрекорност. Том приликом усредсредићемо нарочиту пажњу на три велика имена средњовековне књижевности: Светог Саву, јеромонаха Доментијана и монаха Теодосија којима Кашанин прилази са посебном пажњом као сложеним духовним портретима, а њиховом делу као сложеним духовним творевинама прожимајући и допуњујући исте социолошко-историјским подацима о средини и времену, те дајући о свему критички преглед и анализу, као и синтетичке оцене у вези са њиховом уметничком вредношћу. Личности ове тројице старих српских писаца и њихова животна судбина били су допуна, објашњење и илустрација њиховог дела, а Кашанинова критичко-есејистичка мисао кретала се том приликом у правцу једне велике синтезе, или како сам Кашанин каже у правцу интегралне критике, којој је задатак да приликом испитивања једног дела узима у обзир што већи број компонената које се у њему рефлектују. Ако ћемо још прецизније, то је варијанта биографске критике са наглашеном психолошком анализом и са изреченим оценама о вредности књижевног дела. Ови Кашанинови есеји, као и већина других компоновани су са афирмативним и полемичким пасажима који чине да се композиција његовог текста, разбијајући хронолошки приступ у анализи, представља у свом стваралачком значењу.⁸

2. Текст о Светом Сави више него било који други текст из књиге доноси обиље есејистичког материјала садржећи већину његових карактеристика горе издвојених. Интересовање за спознају о људима и социјалним везама, као важна одлика есеја, на више места је истакнуто у тексту о Светом Сави. Кашанин ће рећи да „ниједан Србин није у то време видео толико дворова и цркава, ни упознао толико и тако значајних личности као Сава. Колико о књижевним написима и уметничким радовима, он је знао судити о држању и поступцима људи“ (Кашанин 2002: 106) Ова реченица ће уједно бити поткрепљење тезе да Кашанин није писао класичну историју књижевности, а да је, притом, на јединствени начин, користећи есејистички метод дао

⁸ Види текст Марка Недића *Однос према традицији* (Кашанин 2004: 392).

суштинске информације о средњовековним књижевно-историјским кретањима. На другом месту у тексту то је још видљивије, када Кашанин преноси речи охридског архиепископа Димитрија Хоматијана који каже да се српски архиепископ Сава сав предао вођењу државних послова, да одлази на гозбе, да јаше на расном коњу, да путује кроз народ с великом пратњом и заставама. Након ових срдачних речи које су нас ненаметљиво информисале долази нешто конкретнија информација о томе да је Сава имао удела у вођењу и унутрашње и иностране политике, за дуг период од неких тридесет година. Видимо, дакле, да формална граница између есејистичких и научних информација не постоји и да је њихово наизменично смењивање суштинска одлика Кашаниновог књижевног манира и доброг стилског балансирања у циљу што бољег информисања. Оно што и сам уграђује у своје књижевно-историјске списе са есејистичко-критичким одликама издваја као битно и у списима које нам је оставио Свети Сава. Он истиче да су срдачност и интимност основне црте оригиналних Савиних списа, те да се оне испољавају од првих његових књижевних огледа. Разлог што је баш текст о Светом Сави заузео посебно место у Кашаниновој књизи је између осталих и тај што су обојица проналазили лепоту у човеку и књижевности која тражи дубоку људску поруку. Кашанинова есејистичко-критичка мисао није увек благонаклона и улепшана, врло често ће из ње изронити наглашена критичка оштрица која има свој ослонац у објективном казивању, аподиктичној и сигурној мисли, упркос чему есеј не губи од своје првобитне уметничке форме, иако је његова научна заснованост тада евидентнија. То нам писац потврђује сагледавајући Саву као комплексну и свестрану личност која се одликује одлучношћу, која ће нам се некада учинити грубом, али то не одвраћа Кашанина да о њој објективно говори на понекада себи својствен бескомпромисан и критички изоштрен начин, упркос свог благонаклоног погледа на свет уметности. Наиме, преносећи Савине речи које су саставни део Карејског типика, Кашанин бележи да је изложивши правила по којима ће монаси у Кареји живети, Сава додао да над том ћелијом нема власт ни прот Свете Горе, ни хиландарски игуман, већ једино он, и да, после њега, у њој има да остане до краја живота, непромењен ни од кога, онај кога он одреди. Кашанин ће посебно нагласити да је Сава као и у животу и у писању водио бригу о реалности и фактима, и имао склоност ка тачности и реду у којима се види црта човека који уме да влада собом и да влада другима. Међутим, да је Кашанин наклоњенији есеју који је ближи уметности него логичкој научној објективности потврђује његова задивљеност пре Савиним књижевним радом него његовим аутобиографским белешкама. Његово књижевно бављење тријумфује животописом Немањиним о коме ће писац изрећи прегршт прекрасних речи. „По Савиним преводима и адаптацијама, по његовим аутобиографским белешкама, колико год оне биле знамените у нашој културној историји, не би се знало какав је он био књижевни таленат, да нам није очуван његов животопис Немањин...Тај мали спис је једна од највећих творевина једног српског писца...он је, за више него

седам векова од свога постанка, остао на једном од највиднијих места наше приповедачке и песничке прозе“ (Кашанин 2002: 111). Кашанин је животопис прочитао у складу са својим критичким критеријумима који оправдавају форму есеја као *критичку катихезу* нашога духа о чему је горе било речи, што есеј чини уметничком врстом чија ће се уметност огледати у израженој осећајности, духовној активности и ванредном поетском изразу. Овакво читање тако великог списка као што је овај Светога Саве остаће задуго непревазиђени образац који нам је Кашанин ненаметљиво оставио исписујући да се ту не ради ни о хагиографском спису, ни о историјској хроници, ни о конвенционалној владарској биографији, већ о приповеци с драмским акцентима, одуховљеном атмосфером и поетским осећањем. Кашанин истиче карактеристичне моменте по узбудљивости и лепоти казивања који овај спис чине тако посебним, а то су: моменат кад се Немања одриче престола и моменат кад Немања болује и умире, за који ће рећи да у српској књижевности, не само старој, нема лепшег описа старости и смрти. Есеј ће овом приликом потврдити припадност категорији уметничког поткрепљујући је осећајношћу. Говорећи о Немањином монологу, Кашанин на јединствен начин оживљава прикривену средњовековну осећајност издвајајући најдирљивије сегменте монолога и исписујући да је исти интониран колико узбудљиво, толико и нежно и једноставно. У њему се сагледава сва лепота средњовековне интимности која је навела Кашанина да закључи да ниједан наш познати биограф не стоји тако близу као Сава ономе о коме пише, нити се тако ставља у исти ред са личношћу о којој приповеда, па је из тог разлога Стефан Немања утолико већи у Савином спису, а Сава већи у очима својих читалаца. Та интимна атмосфера коју Кашанин издваја из Савиног списка, осећа се подједнако и у Кашаниновом казивању услед његове саживљености са свим испољавањима Савине личности и животописом који је изнедрио оно најбоље из ње. Да животопис није типична свечана и реторична средњовековна творевина, већ спис у који је уграђена трајна порука човечности, потврђују Кашанинове речи које казују да ниједан наш животопис није тако срдчан и човечан као Немањин животопис који је саставио Св. Сава. „И по концепцији, и по садржају, и по мисаоној и осећајној атмосфери *Живойъ ѿсѣодина Симеона* је оригинална творевина Савина“ (Кашанин 2002: 116).

2.1. Кашанин уочава да стил Савинога списка одликује једноставност, која је, рећи ћемо ми, код малог броја наших средњовековних писаца одлика стила која испуњава критеријуме комуникативности. У Савином делу су ти критеријуми испуњени, а опет не на уштрб изражајне вредности дела, које, у том погледу иде у ред антологијских наративних списка. Једноставност стила утиче на непосредност и уверљивост казивања примећује Кашанин који доноси причу која није ни предуга, ни прекратка, за коју ће још и рећи да је од најбоље компонованих прича на нашем језику. Јован Христић говорећи о есејистичком стилу у модерној књижевности закључује да је једино он успео да очува равнотежу између експлицитног и имплицитног, облика

и изјаве којом књижевност доказује своју важност и своју виталност (Христић 1968: 166). Иако нисмо на терену модерне књижевности, ово Христићево запажање није тешко применити у случају Кашанина есејисте и његове потребе да у делима писаца уочава есејистичке карактеристике не би ли открио суштинску важност и вредност књижевности. Не само по питању стила и језика, Савина појава и дело је у Кашаниновом виђењу у целости доказало своју важност и виталност. „Више моралист него догматичар, више приповедач но богослов и више човечан но апстрактан, мислећи јасно и одређено и изражавајући се крајње једноставно, Сава се обележава као изразита личност наше средњовековне књижевности“, исписује Кашанин (Кашанин 2002: 116). Без обзира на врсту и стил есеја који може имати широк распон приступа и тематике, Савино дело по Кашанину представља оно заједничко свих есеја, а то је неусиљен и углађен тон, биран, али једноставан речник, непосредност и уверљивост казивања.

3. Трагајући за најуспелијим и најлепшим средњовековним портрети-ма и следећи Кашанинову есејистичку мисао коју одликује висока духовна снага и литерарна беспрекорност, након Светога Саве усмерићемо пажњу на јеромонаха Доментијана. Док је литерарно узорно дело Светога Саве било Кашанину подстицај и инспирација за доказивање литерарног умећа, дотле је дело Доментијана које одликује изузетна духовна вредност обогатило Кашанинов есеј високом духовном снагом. Говорећи да је суштина наше средњовековне књижевности у њеном верском заносу Кашанин је своје гледиште вишеструко оправдао пишући о *ајоложеји хришћанске врлине* – јеромонаху Доментијану. Чини се да је овај средњовековни монах пресудно утицао на то да Кашанинов есеј испуни оне најважније критеријуме овога жанра. Они се односе на трагање за филозофским, теолошким, моралистичким, историјским, државничким и патриотским идејама и осећањима. Већ на почетку свог есеја Кашанин ће рећи: „Ни изразито приповедач, као Сава, ни претежно хроничар, као Стефан, Доментијан је на првом месту апологет хришћанске доктрине и моралист, тумач монархијске религије и носилац патриотске мисли...“ (Кашанин 2002: 133). Своја гледишта као писац и духовник Доментијан је најпотпуније изложио у *Живоју Св. Саве*, спису који по Кашанину „превазилази све српске средњовековне животописе разноврсношћу и богатством теолошких мисли, дубином етичких рефлексива, верским заносом, висином глорификовања српских светитеља, апотеозом духовног живота и беседничким полетом казивања“ (Кашанин 2002: 135). Дакле, оно што је Кашанин поштовао код Доментијана и чему се искрено дивио, то је и Доментијан у свом спису показао у односу према Св. Сави. Есеј је у Кашаниновом сагледавању личности и дела Доментијана оправдао своју егзистенцију као засебна књижевна врста мисаоним квалитетом и личном стилем аутора, изразитим печатом његовог стваралачког темперамента који се у потпуности испољио излагањем питања вере, морала, живота. Он је за овим феноменима иначе трагао, а Доментијаново

дело га је посебно надахнуло да се говорећи о њима креће пољем естетичких⁹ и етичких истраживања трагајући за Доментијановим богословским мислима и етичким рефлексијама које се смењују у његовом спису и које врло често не можемо раздвојити, у чему Кашанин види сву драж његовог списатељског умећа. Религиозна уверења претежу, каже он, што је и разумљиво код средњовековних писаца као што је Доментијан, а највише етичких и религиозних мисли налази се код Доментијана у беседама за које он каже да их је архиепископ Сава држао у Студеници и у Жичи. Кашанин издваја Доментијанове карактеристичне беседничке поуке које приписује Сави, а које уједно много говоре о високој духовности и моралности Кашанина есејисте: „Учење духовно није игра, нити безумље мисли човечјих, но света вера“ (Кашанин 2002: 144). Одмах потом следе речи оштре Савине опомене којима посредује Доментијан, а које треба да оставе јак утисак на слушаоце чиме је Кашанин, цитирајући их, хтео да покаже и ону другу страну Доментијана, те тиме приближи читаоцима његову узвишену личност подложну екстази и контемплацији.¹⁰ „Заиста вам кажем, умрећете у вашим гресима и нигде нећете прећи самртне преграде, но умрећете на веки живи телима и имајући у себи живе своје душе“ (Кашанин 2002: 144). Након овог цитата уследиће Кашанинов коментар да ова мисао није само лепа и смела, него и лепо речена. Овим се потврђује наше пређашње запажање да он у литератури тражи лепе, истините и дубоке мисли, као и искрена и истанчана осећања јер верује у лепоту која је трајна, уважавајући естетичке и етичке принципе, те обједињујући их феноменом религиозног и високо духовног који су у Доментијановом делу примарни.¹¹ И у есеју о Доментијану за Кашанина је човек средиште интересовања и онај који пише и онај о коме се пише, само је сада његова животна траса превасходно обележена путевима Господњим. Он ће рећи да је Доментијан „једно тежиште својих списа ставио у апотеозу монашког живота и хришћанских мисли, а друго у дивинизовање

⁹ Сам Кашанин је најбоље објаснио своју естетику, све оне многобројне импулсе и идеје које су потицале из различитих духовних жаришта и које су се прожимале у његовој мисли уочава Павле Зорић цитирајући га: „У младим мојим данима, никоје књиге, никоја песма, никоја слика и скулптура, ниједно дело уметничко није ме узбуђивало као појање у цркви. До данас, нема за мене опере која би дубином мисли и осећања била равна служби у православној цркви“ (Зорић 2004: 294).

¹⁰ Владета Јанковић пишући о *Судбинама и људима*, М. Кашанина истиче да „он имплицитно ставља до знања да јединим нашим писцима светске вредности сматра заправо Доментијана и Теодосија. Генерално он је опредељен за писце склониле метафизичком и симболичном, а има отпор према ономе што осећа као реалистичку дословност“ (Јанковић 2004: 367).

¹¹ Кашанин ће записати да „више него и у једног нашег животописца, у Доментијана има библијског тона, атмосфере старозаветних књига, највише псалама Давидових, које он тако често наводи. Његовим делима се српска књижевност продубела нарочито у једном правцу, у којем она никад неће отићи даље, у правцу религиозне и песничке мистике“ (Кашанин 2002: 152).

српских владара и светитеља...“ За њега, велики жупан Стефан Немања није, као за Св. Саву, скромни и побожни *христѡљубиви ѓосѡдин*; он је за њега *блаѓверни и блаѓчасѡиви и Боѓм изабрани и Боѓм ѡдиѓнуѡи и самодржавни ѓосѡдин Сѡефан, великославни и великородни и ѡревелики жуѡан Немања* (КАШАНИН 2002: 137). Кашанин је у Савином спису о *Живѡѡу ѓосѡдина Симеона* истицао у први план интимност и срдачност односа оца и сина утемељених на духовној вези, док у Доментијановом спису *Живѡѡу Св. Симеона* истиче да Доментијан више слави Немању што је у српским земљама учврстио православље и дао пример побожног живота, него што је ујединио српске земље и ојачао државу. Духовни профил господина Симеона сагледан је у ова два текста на два различита начина: кроз интимне породичне односе и кроз узношење његовог божанског лика. Кашанин неће пропустити да каже да „велики Светогорац Доментијан тврди да је Симеон Немања канонизован за светитеља и да је из његове раке потекло миро у Хиландару“ (КАШАНИН 2002: 139). На другом месту Кашанин ће, говорећи о Сави, рећи да: „ниједан наш животописац није ставио једног српског светитеља тако високо као Доментијан Саву“ (КАШАНИН 2002: 140). Кашанин се искрено дивио Доментијановој узвишеној религиозности и то на неколико места у есеју потврђује исписујући да он ни у својим мислима, ни у својим осећањима и речнику нема ничег профаног, јер га профани људски живот уопште не занима. Из његових списа би се, уочава Кашанин, могла саставити антологија цитата из Светог писма. Међутим, Кашанин је суштину својих есеја у *Срѡској књижевности у средњем веку* сагледао у њиховој читљивости и високој информативности, те је најмистичнију и најузвишенију¹² средњовековну биографију писца сагледао и из других углова не би ли читаоцима што више приближио Доментијанов живот и дело чиме је показао да пред очима има у првом реду ствараоца и његово дело, али му је у исто време и важан фактор у књижевности и публика. Ако је религиозно било примарно одређење његовог дела, ништа мање његови списи нису психолошки продубљени, запажа Кашанин. „Вешт у цртању односа људских и у церемонијалним и у интимним приликама, Доментијан није мање добар у излагању унутрашњег људског живота и интимних мисли“ (КАШАНИН 2002: 48). Понекад ће Кашанинова есејистичка мисао ићи и у правцу критичког сагледавања ствари, те ће можда неке од реченица звучати неочекивано када је реч о јеромонаху Доментијану. Једна од њих је и ова: „Није, по Доментијану,

¹² Врло лако ћемо разумети суштину Доментијановог стваралаштва и Кашанинов однос према истом ако схватимо смисао његових речи из предговора књизи које се односе на нашу стару књижевност. „У највећој мери одуховљена, наша стара књижевност није апстрактна, и њени писци нису привиђења. Не играјући се речима и не забављајући се казивањем, они имају одређене и јасно формулисане мисли – државне, верске, друштвене, моралне, књижевне – они нису само писци, већ и идеолози, и нису само личности, већ и репрезентанти једног света. Њихова књижевност је врло строга и врло озбиљна, без ичега лакомисленог и без ичега вулгарног“ (КАШАНИН 2002: 14).

све свето у Светој Гори, нити су сви монаси у њој *анђелског образа*. Има и таквих монаха који се удружују с разбојницима против сабраће..." (КАШАНИН 2002: 150). Овим Кашанин потврђује да Доментијан, познавалац човечије природе и људског живота колико и хришћанске доктрине, зна и за материјална добра, не само за духовна. Он је самим тим у Кашаниној интерпретацији сагледан и као теолог, и као моралист и као психолог, са посебном пажњом усмереном ка његовом филозофском надахнућу које заокружује све остале сфере његовог бављења присаједињујући их високо естетском. Кашанин је пример Доментијановог стваралаштва узимао као доказ сопственог уверења да су за оцену једног дела најважнији његови естетски квалитети. Кашанинов поглед на свет стваралаштва и уметности можда је најпрецизније запазио академик проф. Дејан Медаковић када је записао: „У споју уметности, књижевности и историје, он је афирмисао лепоту“ (цитирано према Станишић 2004: 279). Сва могућа гледишта књижевног историчара какав је био Кашанин – и религиозно, и социолошко, и психолошко, и филозофско, и филолошко, и естетско у ствари су само средства да се дâ што бољи и пунији одговор на питање шта књижевност у нашем животу уопште значи. У књижевности се, и Кашанин би се са овим сложио, манифестује „најосновнија тежња појединца и целе наше врсте: продрети у смисао живота, схватити га, и својим деловањем утицати на његов ток. Филозофија, наука, религија, умјетност, различите су стране једног истог основног нагона. Оне иду за истим циљем, само с различитим методама. Највећа дела човечанства значе у исто доба и науку, и умјетност, и филозофију, и религију“ (БАРАЦ 1964: 75). Милан Кашанин је тежећи да напише историју књижевности попут Хојзингине *Јесени средњег века* или Бурхартове *Културе ренесансе у Италији*, књижевно-историјским есејима, међу којима је есеј о јеромонаху Доментијану најрепрезентативнији, доказао да му је тај вид историјских студија најближи и да је свеобухватно виђење једног времена које га је толико импресионирао код Хојзинге и Бурхарта, „оно целовито виђење културе и повезаност судбине културе са човековом судбином“ (ПРОТИЋ 2004: 356). Ово није у Кашаниновом делу доведено до синтезе, али се то јединствено виђење културе и човека види готово из сваке његове реченице, закључује Протић.

3.1. Да је Доментијаново дело и стилски по Кашанину репрезентативно и непоновљиво потврђују његови импресионистички ставови сврсисходни есеју. Он ће рећи да „ширином дикције, ритмом фразе, свечаношћу тона, богатством и лепотом метафора и фигура, Доментијан у својим похвалама превазилази све средњовековне биографе српских светитеља“ (КАШАНИН 2002: 142). Кашанинове закључне речи у вези са Доментијановим стваралаштвом исписане су у дубоком заносу и одушевљењу његовим казивањем које је само круна његових свестраних књижевних испољавања. „Доментијан је писац кога треба пре свих других наших писаца средњег века читати на глас...У Доментијановом говору има ширине и звучности античких ретора,

удружене са страсношћу хришћанских беседника. Толико осећајности, заноса, вере, такве дубине мисли и силине осећања, такве раскошне речитости нема ни у једног нашег старог биографа“ (КАШАНИН 2002: 152).

4. Монах Теодосије заузима посебно место у *Српској књижевности у средњем веку* за кога ће Кашанин рећи да је наш први прави, готово професионални средњовековни писац. Он је уједно и најплоднији и најразноврснији писац средњег века што је Кашанина вишеструко инспирисало на анализу и коментар мисаоно најважнијих и књижевно најлепших места у Теодосијевом делу како би још више истакао значај и вредност његовог стваралаштва. Овај есеј је од оних који доносе максималну искоришћеност форме¹³ показујући да су његове могућности велике. И у претходна два есеја Кашанин је извршио критички преглед и анализу, као и синтетичке оцене које потврђују уметничку вредност дела, док се у есеју о Теодосијевом делу Кашанинова критичко-есејистичка мисао кретала у правцу једне велике синтезе не само његовог опсежног стваралаштва, већ и његове стваралачке мисли уопште. Есеј као варијанта биографске критике овде доживљава своју пуну афирмацију уз обиље психолошке анализе која, показали смо то и у анализи пређашњих есеја, утиче на то да опсервацијом ствараочевих духовних портрета дођемо до суштине њихових дела као сложених духовних творевина. Ако смо негде на почетку рада рекли да се књигом *Српска књижевност у средњем веку* Кашанин радује средњем веку и наводи своје читаоце да му се и они радују, онда се та радост и стваралачка испуњеност вишеструко односи на личност и дело монаха Теодосија. Изнећемо најпре Кашанинове импресије у вези са Теодосијевом личношћу, а онда их довести у везу са опсервацијама и коментарима о његовом стваралаштву који су до данашњих дана остали сведочанство изузетне лепоте и вредности једног дела. Кашанин на више места истиче Теодосијеву књижевну културу и стваралачки таленат којим је превазишао не само књижевне претходнике, већ и своје следбенике. И Теодосије ће омогућити Кашанину да уобличи целовитост есејистичког казивања синтетишући његова вишеструка интересовања која се крећу од верских и филозофских, преко моралистичких и државничких, до социјалних и психолошких. Кашанин бележи да је и Теодосије

¹³ Марко Цар пишући *Есеј о есеју* уочава његове погодности уколико је списатељска вештина самога есејисте неспутана. Он ће рећи да „само име есеј, а то значи покушај, оглед, јасно каже да се од њега не сме очекивати исцрпан и дефинитиван посао. Кад је писац, снажним рељефом, потпуном прецизношћу и јасноћом, у њему синтетизовао проблем који му је пред очима лебдео, он је дао све што се од њега могло очекивати, а можда и више. Јер, као што има скица које су оштрије оцртане и много маркантније од портрета који су по њима рађени, тако исто има и књижевних огледа који много више кажу но неке „свестране студије“, у којима би трома ерудиција хтела заменити убедљиву лепоту. Код књижевног есеја, као и код сликаревог првог нацрта, есенцијално је то да су и једни и други, иако ствари краћег даха, опет ствари уметничке природе. И у једном и у другом случају, све зависи од човека који у руци држи угљенце, или књижевно перо“ (ЦАР 1936: 13, 14).

попут већине средњовековних писаца „глорификатор хришћанских врлина српских светитеља, он више него иједан наглашава њихово православље и патриотизам“ (Кашанин 2002: 159). Говорећи о Теодосијевим службама и канонима Кашанин ће рећи да је у њима „одсјај целе једне енциклопедије хришћанског учења, збир моралних исповести и филозофских мисли“ (Кашанин 2002: 161). Овакав коментар наводи Кашанина да Теодосија види као *вајиреноџ хришћанина и ѱравославца, речийџ монаха и речийџ ѱајриџу*. Поред тога у есеју је истакнута и његова особина коју по Кашанину не показује ниједан међу њима у тој мери као он, а то је осећање људске једнакости и социјалне правде. Да је Кашанин Теодосију посебно привржен говори и следећи пасус исписан са много простодушности и надахнућа: „Не достојанствен, већ срдачан, не строг, већ озарен, Теодосије има у себи нечег младалачког, скоро радосног. Њему као да није до тога да поучи, него да очара, ни до тога да продуби, него да осветли. У његовом спису има толико ведрине као да га је саставио лаик, не црквено лице“ (Кашанин 2002: 163).

4.1. Оваква Кашанинова психолошка опсервација Теодосијевог лика одмах нас наводи на поређење, по нама, а и по Кашанину, двојице непревазиђених средњовековних списатеља Доментијана и Теодосија. У раду смо на више места истакли да је личност јеромонаха Доментијана са свим његовим скривеним тенденцијама да буде поучан и духовно користан, требало демистификовати и тиме је приближити читалаштву, на чему је Кашанин радио. Овде, као што видимо, то није случај, циљ је да се посредством Теодосијеве стваралачке визије, истакне витална снага и скривена лепота средњовековља. И сам Кашанин поредећи ову двојицу великана записује да „у Доментијану има нечег егзалтираног; у Теодосију, милокрвног“ (Кашанин 2002: 165). Доводећи у везу Теодосија писца са читаоцима, на другачији начин него што је то био случај са Доментијаном, Кашанин истиче ону важну особину сходну њему, коју смо разматрали и у вези са стваралаштвом Светога Саве, а то је интимност, која сачињава само ткиво есеја дајући му прилику да говори о спознајама међу људима и социјалним везама. Кашанин записује да Теодосије често говори у првом лицу и никад ради тога да себе велича, него да се приближи читаоцу, говорећи тако као да и сам читалац учествује у том казивању које је праћено занимљивошћу и топлином атмосфере. Из свега тога проистиче, закључује Кашанин, простота, фамилијарност и срдачност које утичу на то да су код Теодосија историјске личности, и кад су оне владарске и светитељске, на првом месту људи. Теодосијев манир да уноси себе у причање и своје име у своје списе први су знаци индивидуалности једнога писца запажа Кашанин, који неће пропустити да истакне овакве ствари у складу са својим концептом да напише другачију историју књижевности која не употребљава научне методе чињеничног и логичног доказивања, већ властито и општељудско искуство што је примарни задатак есеја. Кашаниново лично и списатељско искуство утичу на то да се вишеструко сагледа проблем и да се, уколико је потребно, изрекне објективно-критички

суд о истом, али не научно педантно, већ кроз ситуирање света идеја и осећања у материјални свет. Ону слободу коју је имао у том смислу у вези са Светим Савом, Кашанин ће имати и у вези са личношћу монаха Теодосија, јер саме њихове природе откривају и ону другу страну живота у средњем веку¹⁴, те ће за Теодосија рећи да у његовом речнику и мислима има каткад не само профано смелог, већ и сензуалног. Поред ведрине и озарености има у њега и меланхолије и туге, као и жаљења за младошћу. Све су ово особине једног монаха који није у власти тамних монашких стега, већ своје монашко опредељење сагледава као божански дар којем се беспрекорно радује. Кашанин неће пропустити да све то истакне и поткрепи примерима из његових репрезентативних дела подсећајући притом да је и у Теодосија, поред свих емотивних карактеристика, присутна и будност духа и оштрина ума. Кашанинов добар есејистички манир огледа се у томе да он обиљем примера из дела допушта да текст говори о себи, то је управо случај са Теодосијевим делом. Текст говори о себи, наравно, вођен ауторовим ненаметљивим доживљајем који неприметно доноси закључак у вези са оценом вредности исказаног. И сам Кашанин ће у предговору књиге записати: „Да бисмо разумели наше старе писце, потребно је да говоримо не ми њима, већ они нама“ (Кашанин 2002: 15). Најбоље ћемо сагледали вредност целокупног Теодосијевог дела из Кашанинове визуре служећи се његовим ефектним поређењем, које је иначе чест поступак Кашанинових есеја, оно овога пута казује више него бројне критичаре речи. „Епизоде Теодосијеве највише сећају на фреске и минијатуре његовог доба“ у којима он уочава „исту запањујућу множину сцена, исту живост покрета и свежине боја као и у наших тадањих сликара“ (Кашанин 2002: 165).

4.2. Подробна Кашанинова анализа стилске стране Теодосијевог дела, много пута спроведена кроз поређења, допринеће још потпунијем доживљају истог, а посебно ако знамо да је Теодосије био мајстор стилског уобличавања казивања, а Кашанин још већи да на подједнако интересантан и стилски беспрекоран начин проговори о њему. Кашанин ће рећи да Теодосијев стил одликује занимљивост догађаја, живост сцена, мелодичност казивања који производе такав ефекат мотивом и звуком као мајсторски интонирана музичка поема. Рећи ће још и да Теодосије нема такмаца међу нашим животописцима средњег века по две битне његове особине које га стилски карактеришу, а то су *ирефињена сензибилност* и *ненадмашна уметничност* *иричања*. Све то доприноси да Кашанин препозна песнички тон његових списа за који каже да није само екстатичан, већ и елегичан. С друге стране он је једноставан и срдчан, а све то је утицало да Теодосије постане близак не само својој генерацији, него и многим генерацијама после њега, све до данашњих дана. Кашанинов есеј о Теодосију потврђује Адорново

¹⁴ „Ни код једног нашег средњовековног животописца се не виде тако као код Теодосија радосне, веселе и забавне стране живота у средњем веку“ (Кашанин 2002: 168).

(Адорно 1985: 30) запажање да есејистички пише онај ко пише експериментишући, ко свој предмет испитује, опипава, проверава, рефлектује, ко га се лаћа с различитих страна скупљајући у свом духовном погледу оно што види. Кашаниново есејистичко виђење Теодосијевог дела, иако повремено акцентује парцијално спрам тоталног, што се од есеја иначе очекује, интуитивно продире у његову суштину ненаметљиво тежећи доживљају целине који доводи до изврских синтеза. Овај есеј је уједно и Кашанинов залог средњовековној књижевности да публику навикне да у краћим књижевним написима заволи лепоту књижевног израза, ширину видика, дубину мисли, леп распред и дотерану форму који ће пресудно утицати на отклањање баријера и предрасуда о нашој старој књижевности. То је заправо реафирмација српске средњовековне књижевности која је у данашњем часу врло актуелна примећује Радмила Маринковић (Маринковић 2004: 291). То што је баш Теодосије заузео посебно место у Кашаниновој књизи објашњава се, између осталог, и тиме да постоји велика сличност у њиховим литерарним температураментима и њиховој виталној стваралачкој снази, стога Кашанинови субјективни ставови овде, као и на неколико других места према неким личностима наше књижевне прошлости, лако долазе до изражаја, а његове књижевне симпатије понекад прекривају доказе, чињенице и судове не одступајући тада од важних захтева есеја. Кашанин о свим писцима средњовековне књижевности о којима говори пише са пуно пажње, стрпљења и љубави, али нигде, до овде, не пише понесеније, реторичније, са више страсти, жара и одлучности, зато ће баш овај есеј заузети централно место у његовој књизи.

5. ЗАКЉУЧАК. У раду смо изложили најважније аспекте Кашанинове есејистичке мисли заступљене у књизи *Српска књижевност у средњем веку* водећи се сазнањем да ово није класична историја књижевности, већ историја једног времена, она која поред нужне књижевноисторијске грађе, доноси превасходно оригиналне Кашанинове идеје усмерене ка приказивању живота и друштвене атмосфере средњовековних људи, ка портретисању личности писаца и личности њихових дела, ка анализи и коментарима мисаоно најважнијих и књижевно најлепших текстова, све у циљу изграђивања целовитости једног поетског система. Кашанинова историја не прави компромис између формализма и естетизма. Њега не интересују формалне или структуралне особине старе књижевности, већ шири опсег њених облика који сеже у сферу естетског. Сазнање да књижевно-естетски погледи једног средњовековног књижевника нису експликативни, јер средњовековље скоро да не познаје експликативну, формулисану поетику, навело је Кашанина да унутар унутрашње, иманентне поетике трага за конкретним идејама и мислима од којих ће, унутар поља естетског, у границама есејистичких могућности, трагати за општим и целовитим. Александар Наумов запажа да у малобројним остварењима наших средњовековних књижевника не налазимо довољно материјала да бисмо могли конструисати сређен и целовит систем њихових погледа: богословских, естетских, књижевних итд., тј. ону

свеукупност идеја које одређују понашање, мишљење, стваралаштво човека. Тада нам прискоче у помоћ наша представа о епохи (запажа Наумов 2009: 101). Кашанин је делом оповргао овакво гледање на ствари доказујући да је есејистички приступ који се састоји од трагања за филозофским, теолошким, моралистичким, историјским, државничким, патриотским, социолошким, филолошким кретањима, омогућио интуитивно продирање у суштину ствари тежећи ка спознаји целине.

Ова књига је постала нетипичан књижевноисторијски документ као резултат пишевог напора да своју спознајну моћ пренесе на читаоце посредујући између књижевности и рецепијената омогућивши тиме, не само лакше разумевање и читање наше старе књижевности, већ и присније и сродније приступање истој. То је Кашанин постигао оживљавајући писце и текстове и обогаћујући их снажним литерарним обликовањем.

Његови есеји естетски чврсто утемељени грађени су на идеји вере у лепоту која је трајна, а за Кашанина је та лепота човек, у нашем случају онај који пише и онај о коме се пише. Наша пажња била је усмерена на Кашанинове есејистички исписане тезе и закључке које одликује висока духовна снага и литерарна беспрекорност које су утицале на настајање најлепших и непоновљивих средњовековних портрета писаца и песника од којих смо издвојили три којима Кашанин прилази са посебном пажњом као сложеним духовним портретима, а њиховом делу као сложеним духовним творевинама, а то су: Свети Сава, јеромонах Доментијан и монах Теодосије. Кашанин је у сагледавању живота и дела ове тројице средњовековних књижевних великана све то прожимао и допуњавао социолошко-историјским подацима о средини и времену, дајући о свему критички преглед и анализу, као и синтетичке оцене у вези са њиховом уметничком вредношћу. Његова критичко-есејистичка мисао кретала се том приликом у правцу једне велике синтезе, или како сам Кашанин каже, у правцу интегралне критике, којој је задатак да приликом испитивања једног дела узима у обзир што већи број компонената које се у њему рефлектују. Врло често он примењује варијанту биографске критике са наглашеном психолошким анализом и видним импресионистичким приступом. Стога су ови Кашанинови есеји, као и већина других компоновани са обиљем афирмативних и полемичких пасажа који чине да се композиција његовог текста, разбијајући хронолошки приступ у анализи, представља у свом стваралачком значењу. Посебну вредност овим есејима даје Кашаниново становиште да природе књижевних дарова никада нису једнозначне, једнодимензионалне, те да живост духа и јесте у томе да најчешће измиче створеним обрасцима за његово означавање што је изазов за стваралачку природу попут Кашанинове из које тада пробија таленат и отуда одакле је не очекује ни најпосвећенији истраживач.

Кашанинов есејистички манир огледа се у педантном проналажењу примарних задатака есеја који су на релацији интересовања за спознају о људима и социјалним везама, за срдачност и интимност у приказивању међуљудских односа, за осећајност, човечност, високу духовну снагу који

су у ова три есеја доследно спроведени захваљујући Кашаниновом умећу да уочи дијакрони смисао књижевних појава, да чује *дубоке духовне риймове уметничке еволуције* што његовим есејима даје посебан значај и вредност.

Кашанинова есејистичко-критичка мисао није увек благонаклона и улепшана, врло често ће из ње изронити наглашена критичка оштрица која има свој ослонац у објективном казивању, аподиктичности и сигурности при изрицању судова што ће вишеструко допринети убедљивости закључака, када поред тежње да афирмише ауторову личност и његово дело не заборавља да помене и оне стране тог дела које се не уклапају у општу оцену о писцу, стварајући стилске обрте и ефекте који наглашавају његову есејистичку вештину.

Кашанин у литератури тражи лепе, истините и дубоке мисли, као и искрена и истанчана осећања јер верује у лепоту која је трајна, уважавајући естетичке и етичке принципе, те обједињујући их феноменом религиозног и високо духовног. Религиозна, филозофска, социолошка, психолошка, филолошка, естетска метода имају своје оправдање уколико су заједно узете, те као такве избијају из литетарне историје оно што се из ње, као духовне науке може избити. У ствари оне су само средства да се дâ што бољи и пунији одговор на питање шта књижевност у нашем животу уопште значи. Да се захваљујући њој успостави целовито виђење културе и повезаност судбине културе са човековом судбином.

Кашанин скоро увек своје идеје и запажања поткрепљује примерима из дела чиме допушта да текст говори о себи, наравно, вођен ауторовим ненаметљивим доживљајем који неприметно доноси закључак у вези са вредношћу исказаног.

Када је реч о стилу Кашаниновог дела рећи ћемо да је он мајстор у произвођењу лепоте књижевног израза, његова реченица је живог ритма, метафорична, разуђена, екскламативна, реторски заводљива и еуфорична, понекад оштра и критична, али најчешће поетски топла, а никада смирена и безлична. Стваралачки елементи су се у највећој мери испојили у језику Кашанинових есеја, у његовој добро смишљеној реченици која је као и текст у целини увек прегледна и чиста, јасна у мислима и изразу, прецизна у судовима, пуна доказа, чињеница, прикупљених слика, луцидних опсервација, које се модулирају на један специфичан начин.

Антун Барац (Барац 1964: 70) је мишљења да ако књижевни историчар и књижевни критичар нису успели да уђу у интимну радионицу писаца о којима је говор, и ако у исто доба нису ушли у психологију публике, сав њихов рад ће имати тек фрагментарну вредност. Кашаниново књижевноисторијско и критичко умеће не може се довести у питање, а ова књига је само доказ да есеј успешно балансира између ова два истраживачка поља приклонивши се писцу и публици, те оспоравајући сваку фрагментарност на рачун спознаје дијалектичке везе целине и појединости.

Историја књижевности попут Кашанинове, слободно можемо рећи, има статус националне духовне науке у којој су изложени проблеми националне и уопште људске егзистенције.

ИЗВОРИ

КАШАНИН, Милан. *Српска књижевност у средњем веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Зорић, Павле. Књижевник Милан Кашанин. У: Милан Кашанин. *Камена ошкрића; Случајна ошкрића; Са Миланом Каџанином; О Милану Каџанину*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, 293–298.

Јанковић, Владета. Судбине и људи Милана Кашанина. У: М. Кашанин. *Камена ошкрића; Случајна ошкрића; Са Миланом Каџанином; О Милану Каџанину*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, 357–368.

КАШАНИН, Милан. Предговор. *Српска књижевност у средњем веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.

КАШАНИН, Милан. *Судбине и људи* (Огледи о српским писцима). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.

МАРИНКОВИЋ, Радмила. Кашанинова визија српске књижевности средњег века. Предговор. *Српска књижевност у средњем веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.

МАРИНКОВИЋ, Радмила. Књига открића. У: М. Кашанин. *Камена ошкрића; Случајна ошкрића; Са Миланом Каџанином; О Милану Каџанину*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, 289–291.

НАУМОВ, Александар. *Сџаро и ново* (Студије о књижевности православних Словена). Ниш: Центар за црквене студије, 2009.

НЕДИЋ, Марко. Однос према традицији. У: М. Кашанин. *Камена ошкрића; Случајна ошкрића; Са Миланом Каџанином; О Милану Каџанину*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, 387–394.

ПРОТИЋ, Предраг. Један поглед на књижевно дело Милана Кашанина. У: М. Кашанин. *Камена ошкрића; Случајна ошкрића; Са Миланом Каџанином; О Милану Каџанину*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, 351–356.

РАДОЈЧИЋ, Светозар. Кашанинова тријада. У: М. Кашанин. *Камена ошкрића; Случајна ошкрића; Са Миланом Каџанином; О Милану Каџанину*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.

СТАНИШИЋ, Гордана. Један биографски поглед на дело Милана Кашанина. У: М. Кашанин. *Камена ошкрића; Случајна ошкрића; Са Миланом Каџанином; О Милану Каџанину*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, 275–279.

ЦАР, Марко. *Есеј о есеју. Есеји*. Београд: Српска књижевна задруга, 1936.

*

ADORNO, Teodor Vizengrund. *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1985.

- BARAC, Antun. Između filologije i estetike. *Problemi književnosti*. Beograd: Prosveta, 1964.
- HRISTIĆ, Jovan. Sudbina eseja. *Oblici moderne književnosti*. Beograd: Nolit, 1968.
- ŠKREB, Zdenko. Interpretacija. *Uvod u književnost, teorija, metodologija*. Škreb Zdenko, Stamać Ante. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983.

Јелена С. Радосављевић

ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЭТЮДОВ КАШАНИНА В КНИГЕ СЕРБСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СРЕДНЕМ ВЕКУ

Резюме

В работе выставлены самые важные точки зрения етюдовой мысли в книге „Сербская литература в среднем веку“, которую автор не примечает как классическую историю литературы, но как историю одного времени, ту которая кроме литературно-исторического материала, приносит, прежде, всего, оригинальные идеи направленные к показыванию жизни и общественной атмосферы людей среднего века, к показыванию личностей писателей и личностей их произведений, к анализу и комментариям мысляще самых важных и самых красивых литературных текстов.

Эта книга стала атипичным литературноисторическим доказательством, и она результат напряжений писателя свою сознательную силу передать читателю посредством между литературой и рецепиентами. Так, он позволяет легче и лучше понимание и чтение нашей старой литературы.

Наше внимание было направлено к очеркам (этюдам), написанных тезисов Кашанина, и выводам отличающимся высокой духовной силой и литературной безупречностью, влияя таким образом на создание неповторимых средневековых портретов писателей и поетов, из которых выделяем три, к которым Кашанин обращается с особым влиянием, как сложным духовным портретам, а их произведениям, как сложным духовным творениям, а это Святой Сава сербский, еромонах Доментиян и монах Феодосий.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Тирила и Методија 2, 18 0000 Ниш, Србија
Докторанд на одсеку Наука о књижевности
jelenar@ymail.com

Јана М. Алексић

КАШАНИНОВА ФИЛОСОФСКА
„НЕПРЕКИДНА СВЕЖИНА СВЕТА“
(ЕСТЕТИЧКА И КУЛТУРНОИСТОРИЈСКА СВЕСТ МИЛАНА
КАШАНИНА У КЊИЗИ *СЛУЧАЈНА ОТКРИЋА*)*

Књига есејистичке и мемоарске прозе *Случајна открића* (1977) открива генезу естетичких и културноисторијских идеја књижевног критичара и историчара књижевности и уметности Милана Кашанина. У раду ће најпре бити изведена проблемска анализа жанровске хибридности Кашанинових записа и изнесени аргументи за њихове недвосмислене уметничке домете. Потом ће уследити расветљавање појединих тежишта аутентичне естетичке и историософске мисли и погледа на уметност и живот. На примерима из ове позне Кашанинове књиге биће указано на изворишта и исходишта стваралачке свести и естетичке интуиције, као и на темељне одреднице једног индивидуалног интелектуалног и стваралачког система у српској књижевности и култури у XX веку.

Кључне речи: жанровска поливалентност, хибридность, есеј, мемоар, естетичка интуиција, интегралност, интермедијалност, културноисторијска самосвест, духовна историја.

„[...] одлуке донете на основу чистог инстинкта одражавају неки скривени поредак који свесни дух не може да дефинише. [...] Временом сам постајао све сигурнији да иза укуса, ставова према уметности и културних навика, постоје извесне пропорције и извесни односи који нас дирају зато што одређена врста емоција чини интегрални део њихове природе.“

Питер Брук

* Рад је настао у оквиру пројекта *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна кријика* (178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

1. ЖАНРОВСКА ПОЛИВАЛЕНТНОСТ *СЛУЧАЈНИХ ОТКРИЋА*. Књига *Случајна оџкрића* (1977) открива развојни пут Милана Кашанина као естетичара и историчара уметности и књижевности. Будући плод зреле стваралачке свести, ова жанровски поливалентна збирка текстова нуди непосредно, искуствено појашњење извора и исхода Кашаниновог апартног и дубоког естетичког сазнања и његове уметничке, аналитичке, синтетичке и спознајне интуиције захваљујући којој на јединствен начин у српској култури промишља човека, уметност и живот. Тиме је омогућено распознавање и тумачење неколико значајних аспеката стваралачког подстицаја и имплицитне књижевнокритичке и естетичке платформе аутора.

Хибридноста на формалном, дисперзивност на тематско-мотивском плану и интегрални доживљај света и уметничког поступка главне су одлике Кашанинових контемплативних записа: *Полазак, Неверсиџо, Победа, Свиџање, Велико сунце, Вињетија, Сасџанак, Сиџари рукоџис, Оџмица, Колевка, Леџи и смџи, Пуџеви, Родбина, Фаџаморџана, Свеџиџа, Муџе у ноџи, Врџи џод киџом и Чекајуџи џисмоџу*. Морфолошка недиференцираност условљена прожимањем више комплементарних прозних структура, карактеристична за Кашанинове записе и текстове у књигама критичке и есејистичке прозе *Судбине и људи* и *Сусреџи и џисма*, можда је највидљивија у *Случајним оџкрићима*.

Међужанровска позиција примећена је већ у првим приказима ове Кашанинове есејистичке, мемоарске и приповедне књиге. Тако је Љиљана Шоп увидела да смењивање више наративних, односно есејистичких поступака и паралелно увођење или контрастирање неколико тематских токова условљава задирање у домен различитих књижевних врста и подврста: „Необични су и вредни разматрања Кашанинови једноставни, природни и ненаметљиви прелази из оног што је лични доживљај и осећање, у простор општих тема, синтетичких судова, апстрактних реминисценција. Прозе из ове књиге све су грађене на таквом динамичном контрастирању појединачног и општег, конкретног и апстрактног, на ритмичном смењивању дијаристичког, мемоарског, есејистичког, приповедачког, поетског, критичког и теоријског“ (Шоп 1978: 3). Вук Крњевић сматра да су записи у *Случајним оџкрићима* мемоарски есеји (Крњевић 1978: 13), а Бошко Ивков увиђа паралелно присуство аутобиографских, исповедних и интимних елемената (Ивков 1978: 792). Зора Стојановић, пак, сматра да су по среди есејистички текстови са елементима мемоарске прозе, али без „интимистичког дневничког бележења“ (Стојановић 1978: 16). Коначно, Предраг Протић тврди да Кашанинови текстови у књизи „представљају срећан спој мемоарског и есејистичког казивања“, аутобиографских и есејистичких елемената, а то омогућава приповедачка вештина (Протић 1979: 414–415). Структурална и садржинска хетерогеност, према Љиљани Шоп, произлази из вијугавог контемплативног и асоцијативног тока: „Кашанинови 'излети у прошлост' с неочекиваним поводима и још необичнијим везама и скоковима, делују час као надахнути есејистички

и путописни пасажи, онда, пак, као спекулативне конструкције, а затим изненада, и тада су најпривлачнији, као чиста лирика“ (Шоп 1978: 3).

Управо записи у овој књизи сведоче о модерно оријентисаном прожимању есејистичке и приповедне свести, што импликује надилажење оквира и дистинкција књижевних врста, чак и онда када се одвија у тематски, стилски и структурално врло растезљивом жанровском универзуму – у књижевном есеју. Кашанинови састави изискују Михаил Епштејново поимање есеја уједно као признања карактеристичног за дневник, размишљања својственог чланку и приповедања у причи, али и као жанра детерминисаног „принципијелним остајањем ван жанрова“. Епштејн жанр есеја промишља као да пред очима има Кашанинова *Случајна ојкрића*: „Тек што му се да пуно поверење, искреност интимних излива – он се претвара у исповест или дневник. Тек што се занесеш логиком расуђивања, дијалектичким прелазима, процесом настанка мисли – пред нама је чланак или трактат. Тек што се упадне у наративни манир, приказивање догађаја који се развијају по законима сижеа – и нехотице настаје новела, прича, приповест“ (Епштејн 1997: 75). Тако и Кашанинов есеј „непрестано пресеца границе других жанрова, гоњен духом лутања, тежњом да све испроба а да се ничему не посвети“ (Исто). *Случајна ојкрића* садрже оне Епштејнове 'огледе' у које се „укључују сви облици сазнања и делатности у моменту своје суштинске незавршености, док су њихови свршени резултати веома различити и спадају у сфере које имају мало тога заједничког“ (Исто: 21). Управо Кашанинови случајни или намерни огледи спајају и синтетишу: „веродостојност свакидашњице, која полази од дневника, мисаону уопштеност која полази од философије“, као и „сликовну конкретност и пластичност која полази од књижевности“ (Исто: 77).

Есејистички карактер књиге аргументује и непостојање тематског језгра, својства које Исидора Секулић назива „теме без јединства“, а истакнуто присуство субјективности аутора, како на предметном, тако и на језичко-стилском плану. Аутор тематизује властито животно, уметничко и контемплативно искуство. Центар есејистичког и приповедног космоса је унутрашњи свет ауторске личности, а што је једна од главних карактеристика есеја као књижевног жанра.

Ипак, у *Случајним ојкрићима* евидентно је одсуство аналитичког аспекта и критичког става према неком предмету који се уводи у ток излагања, као што је случај у класичном есеју. Иако је мисаони ток усредсређен на различите видове стваралачке делатности или персоналне културноисторијске пројекције, Кашанин је у овом случају ослобођен критичког набоја и потребе да вреднује конкретну уметничку појаву или дело. Овде је акценат на описивању целог асоцијативног или контемплативног пута индивидуације личности есејисте, те сазревања и формирања естетичког доживљаја и погледа на стварност. Такво есејистичко и наративно описивање подразумева „оштру опсервацију, снажан дух, смисао за разне видове хумора, за нијансу и дистинкције; способност материјализовања и оживљавања пој-

мовног; медитативност и изразиту наклоност ка етичком и философском”, које издваја Новица Петковић као битна својства *есејистичке кривице* (Петковић 1985: 188). Могу се отуда *Случајна ошкрића* посматрати и као резултат модерне свести која посеже за интермедијалношћу, интердисциплинарношћу, интелектуалном и стваралачком интегралношћу у расутости и фрагментарности уметничких облика, а стремећи ка „животно-мисаоно-сликовној синтези“ (Епштејн 1997: 65), ка вишем духовно-чулном тоталитету као валидном (стваралачком и интелектуалном) изразу преображеног хуманитета. Тај духовни и културни феномен Михаил Епштејн везује за XX век и назива *есејизам* (Епштејн 1997: 66–67). Есејизам је, међутим, наглашено присутан и обликотворан у Кашаниновом поимању животних и уметничких искустава у књизи *Случајна ошкрића*.

С друге стране, међутим, као и у књизи мемоарске и аутобиографске есејистике и критике *Сусрећи и њисма*, Кашанин и у књизи *Случајна ошкрића* испољава вољу за евокативним и исповедним приповедањем, што, у овом случају, одводи ка мемоарској и исповедној прози, местимично прожетој поетским елементима. Будући критички незаинтересована и окренута од објективне представе стварности, она припада белетристици пре него критички. Временска измакнутост, мноштво асоцијација и аутопоетичких дијалози у функцији самоанализе и саморазумевања у различитим животним и историјским контекстима, као и нескривена субјективна перспектива и напредна селекција приликом расветљавања личне и колективне прошлости указују на мемоарски карактер једне од последњих Кашанинових књига. Следствено томе, ови случајни записи и приче „здружују и употпуњују у својим узајамним разликама интелектуално и уметничко у језику управо тако што се у исказивању прати скривена генеалогичка са субјектима исказа“ (Аџић 1996: 59). Из тих разлога Јовица Аџић сматра да приповедање треба да учи од есеја веродостојност и разумљивост изложеног ономе који чита, јер „есеј је увод у приповедање“ (Аџић 1996: 59). У њему, како и Кашанин у *Случајним ошкрићима* показује, долази до потирања формалних, семантичких и онтолошких граница између истине и фикције, збиље и игре: „Водећи вас до граница до којих се може мислити, искушавајући могућности истине и конструкције, па и тиме јатакујући етичкој димензији књижевности, есејистички инстинкт отвара прилику за приповедање с којом ће се можда моћи испричати оно што се не може мислити“ (Исто).

Важан аспект Кашанинове евокативне и мемоарске есејистике у књизи *Случајна ошкрића* представља и снажан наративни подстицај који замагљује прелазе између спољашњег и реалног, што је аутор доживео, и измаштаног или асоцијативног, које призива у приповедање из унутрашњег, интуитивног или умног трезора. Тако су прелази између мемоарске прозе и мемоарске есејистике са елементима путописа (доживљеног или имагинарног) затамњени. Ипак, иако упадљива, хибридна форма ни на који начин не нарушава

високе естетичке домете ових записа, већ је саставни део уметничке артикулације, уједно и конфигурације самосвојне стваралачке егзистенције.

Конечно, овде је најкрystalнија она „самосврховитост есеја“ (ЛУКАЋ 1973: 55), као квинтесенција облика који, без обзира на тематску ширину и философску дисперзивност, парадоксално, постоји *sui generis* и уцеловљује једну засебну егзистенцију, индивидуалност, биће за себе, као што осмишљава и употпуњује један живот. *Случајна ошкрића* је књига о томе.

2. ИЗВОРИШТА И ИСХОДИШТА СТВАРЛАЧКЕ СВЕСТИ И ЕСТЕТИЧКЕ ИНТУИЦИЈЕ. Есејиста и приповедач за непосредни догађај или утисак везује низ менталних представа проистеклих из уметничког или контемплативног искуства и шири мрежу реминисценција захваљујући чему потврђује и образлаже тренутни положај и духовно стање. Од спољашњих манифестација упушта се у унутрашње духовне пределе; од надражаја, изазваног спољашњом активношћу или променом, прелази на огољавање претпостављених или верификованих процеса који су довели до такве у запису почетне сензације.

Кашанин се враћа елементарном у поимању живота и уметности. Он непрекидно открива процедуру пречишћавања доживљаја од наталожених животних искустава који замагљују првотни импулс, рефлексију, примарни човеков одговор на надражаје који долазе из природе или уметности. У покушају да резимира исходишта свог животног века, овај естетичар, критичар и књижевник улаже посебан интелектуални и чулни напор да се присети или изнова оживи осећај зачудности или онеобичавања¹ као изворно, безазлено виђење ствари. Управо зато *Случајна ошкрића* образлажу интуитивни механизам формирања уметничких и естетичких представа, као и судова и становишта који проистичу из теоријски необразложене, али развијене и продуктивне естетичке интуиције, о којој сведоче многи Кашанинови критички радови из области ликовне и књижевне критике.

Будући да Кашанину поглед на уметност, свет и властиту стваралачку личност проистиче из интуиције, односно сензибилитета о парадигматичности сваког уметничког стваралаштва, његов интелектуални ум искорачује из своје теоријске чауре и врхуни у домену уметничког духа, који је нужно експресиван. Отуда, благодарећи савршеном уметничком стилу као експресији теоретског духа, рационална свест се преображава у уметничку,

¹ Поступак *зачудности* или *онеобичавања* је руски формалиста Виктор Шкловски (Виктор Шкловский) сматрао суштинским за конституисање уметничког света, а његовим посредством и аутентичног доживљаја реалне стварности: „Да би се вратило осећање живота, да би се осетиле ствари и камен постао камен, постоји оно што се зове уметност. Циљ уметности је да се осећање ствари да преко виђења а не препознавања; уметнички поступак је поступак онеобичавања (рус. „остранение“) ствари, поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; уметност је начин да се доживи процес стварања ствари, док оно што је у уметности створено од секундарног је значаја“ (Шкловски 1970: 86).

без обзира на то што њен крајњи резултат стреми извесној научној релевантности и аксиолошкој поузданости. *Инџеџралносџ* је, томе следствено, еминентна тековина Кашаниновог односа према појавама и властитом животу, посредством које овај есејиста објављује персоналну интелектуалну и уметничку тенденцију ка Истини и Лепоти. Јер, у интегралном есеју или приповеци преовладава неспутана изражајна субјективност апартне уметничке и интелектуалне активности и слободна комбинација садржаја, мисли и асоцијација. Онај који промишља стварност и уметност све време стреми естетичкој и духовноисторијској синтези, упоредном (интермедијалном и интерлитерарном) тумачењу књижевних, уметничких и културних појава.

А Кашаниновом екстензивном интелекту и немирном духу, који се посредством асоцијација непрестано креће по различитим хуманистичким областима и медијима уметничког изражавања, саобразни су интердисциплинарно рашчитивање књижевног дела и успостављање релација између књижевности и других уметности и културе. Интегралност у Кашаниновом случају исходи из свеобухватне духовноповесне визије епохе или уметничког правца. Истовремено, у његовој интегралној визији непрестано се преклапају и плодносно прожимају објективност и ингениозност аналитичара и субјективна пројекција уметника. Због тога о есејима и прозама у *Случајним оџкрићима* можемо мислити као о уметничком делу.

Кашанинова естетичка интуиција, насупрот Крочеовој тврдњи да интуиција никада није у служби интелекта (Кроче 2006: 69), подразумева и могућност интелектуалне и логичке спознаје и артикулације, јер је део његове књижевнокритичке мисли. Служећи се Крочеовим терминима, можемо констатовати да Кашанинова интуиција није само „израз утисака“ (Исто: 78), израз непосредног доживљаја природе и стварности – што чини уметност – већ и „израз израза“ (Исто), израз објективисан у појму, појмовно-логички израз о уметности.

Аутор *Случајних оџкрића* безазорно и храбро, самоаналитички и синтетички, а интелектуално ненаметљиво, пред читаоца подастире шта се све у човековом чулном, духовном и контемплативном космосу збива испод покорице већ изведених и декларативних теоријских, естетичких или критичких појмова и оцена, често једино доступних читаоцима или познаваоцима дела одређених уметника или критичара. Записи су резултат случајних открића до којих аутор заједно са својим читаоцем долази након што је убацио логичку сонду са камером у свој унутрашњи духовни живот. Тим емотивним и логичким захватом, примереним добром есејисти и приповедачу, отпочиње деконструкција самог аутора. Захваљујући снажној ауторфлексiji и стилској игривости читалац сазнаје да је ова књига настала као последица дужности писца према самом себи, више него ради задовољења сујети неисписаног или непроживљеног уметника. Очигледна је Кашанинова непатворена жеља да остави писани траг о томе како су настала његова естетичка домишљања која, заправо, указују на доследну, биографску, естетичку егзистенцију. Призори које нам естетичар верно и искрено предочава

исход су „усамљеничке шетње унутрашњим пејзажима духа“ (Егерић 1979: 135).

Сугестивно је Кашанин описао свој развојни пут ка уметности. Наместо постигнућа, он скицира пропусте и неостварене жеље, а потом и, због оскудице и немирних историјских околности, прекасно откривене афинитете. Професионални избори неодвојиви су од притисака сурове егзистенције и елементарних (не)могућности за духовни раст, са којима се, упркос свему, снажном вољом и радозналим духом један од проминентијих српских ерудита на крају ипак изборио. Снажан доживљај музичке уметности, као прве љубави, не и као коначног опредељења, сведочанство је о тињајућој духовној и естетичкој незадовољности личности. Помирљиво мада не без резигнације Кашанин исписује своја рана сећања и прве надражаје на песму чији је извођач била његова мајка. Утолико су његова присећања на каснија музичка искуства дирљивија јер нису дата посредством естетичке или критичке апаратуре, већ непосредно, из уста наивног реципијента:

Моја прва љубав није била књижевност, ни уметност, него музика. Кад би ме неко упитао шта је најлепше што сам чуо, видео, доживео у животу, рекао бих да су то песме које ми је у детињству мати певала. Моја мати није знала ни читати ни писати, али је умела да измишља песме и, носећи ме на рукама, да ми пева. Док је певала, није било на свету никог сем ње и мене – њене среће што је са мном и моје што сам с њом (Кашанин 2004: 161).

Запис *Оймица*, на пример, обнавља процес настанка естетичке представе и, слично младачкој исповести у писмима Светиславу Марићу,² открива место одакле полази и ка којем води његово истовремено чулно, интелиги-

² У преписци са својим пријатељем Кашанин огољује властити поглед на уметност и свет, који се, тада на трагу Бергсонове интуитивне философије, креће у правцу интуиције и доживљаја, а не научног мишљења: „Колика је уметничка снага у мени, ја не знам још сад; видеће се; моја је дужност да је васпитам и да у животу што више доживим. Филозофско и научењачко доживљавање је теоретско, 'принципско', интелектуално; а уметничко је реално, у релацијама, *живојно*. Зато ће уметности бити увек... За мене су највећи духови они који су та оба дара имали у себи. Такви су Буда и Христос, а у ново доба Достојевски и Ниче, а донекле и Бергсон. Шекпир је *чист* уметник, Кант (ваљда) чист филозоф, – два противна пола. Они су обојица генијални одломци човека, али само *одломци*, не *цели* људи. Зато се они тешко међу собом разумевају, и зато се учењаци и уметници не трпе.“ За разумевање записа у књизи *Случајна ойкрића* важан је наставак писма у којем Кашанин наречени општи став транспонује на субјективни план и опозитну филозофску релацију са својим пријатељем Светиславом Марићем: „Можда се и нас двојица [Кашанин и Марић] због тога понекад не можемо да споразумемо, иако се разумемо. Ти човека и свет гледаш као објекат, а ја: *као себе сама*. Ти би да изађеш из себе, из човека, из живота, а ја то не желим, просто зато што не могу и не умем. Ја пуштам да ме живот баца, гњечи, мучи и радује, и *уживам у томе*. [...] ти гледаш на свет кроз микроскоп, а ја на очи; ти посматраш реку са обале, а ја пливам по њој. Ја знам да ти имаш право, али веруј да имам и ја“; Кашанин 1. августа 1919. (Вукадиновић 1991: 168).

билно и трансцендентално спознање уметничког бића у егзистенцији. Због тога је Кашанин често склон естетизацији стварности:

Волим гледати и умет бити срећан од гледања. Пролазећи градом, ја не идем само кроз улице, него и између кућа, и не носим у себи само мисли, него и слику света. Ја не гледам нешто само ради тога да то видим, него и да се радујем гледању. [...] Откривајући природу, људе, живот, ствари, заволео сам их гледати и насликане, рано приметивши да то није исти, него други свет. Позно сам слике упознао, али сам ваљда зато више постао с временом на њих лаком (Исто: 181).

Те контемплативне слике и духовни пејзажи омогућени су стилем, у Кашаниновом случају сада већ као другостепеном уметничком творевином, а не само аналитички тенденциозном верификацијом исправности становишта и уверљивости оног што причање или есејизирање оглашава. Стил прожима искуство и представу, на извештај начин га и ствара, чини одрживим и постојећим, изводи из живота и уводи у простор уметничког. Кашанинов стил у овој књизи кључни је елемент прожимања уметности и стварности, огледања две паралелне духовности.

3. Духовна чулност, интегралистичко поимање искуства, асоцијативност и естетичко преимућство „доживљаја“. У *Случајним ојкрићима* су сумирани готово сви Кашанинови естетички постулати, будност чула, сензибилитет за лепоту, узвишеност и љупкост и оживљавање хуманих осећања у оба домена уметничког искуства – стваралачком и рецепцијском. Мемоарско-есејистички записи описују путању импресионистичког поимања уметничког искуства, изразиту субјективну пројекцију егзистенције и уметности, као и асоцијативни след излагања. „Имајући способност да лични доживљај учини значајним и занимљивим за друге, да од биографског податка учини литерарни податак првога реда, што је способност свих добрих приповедача, Кашанин у својим анализама описује своје доживљаје, пружајући при том – у тренутку кад му време није – обрасце добре импресионистичке критике“ (Протић 1979: 415). Кашанинов сугестивни наративно-есејистички стил, као уметнички захват првога реда, подржава ову имплицитну хипотезу.

Дуг стаж путника трагаоца, животни преокрети и помна посматрања уметничког стваралаштва, али и активно бивање у уметничкој стварности изискују дестилисану емоцију и кристално јасан увид у то у чему лежи есенција људског бивствовања и који су животни приоритети. Фрагмент из записа *Велико сунце* илуструје Кашанинову потребу да искаже властити поглед на свет у односу на уметност: „Ниједна строфа није равна свитању дана, ниједан концерт жамору мора, ниједна мисао равна пољупцу. Да то није само случај, игра судбине, подсмех, освета, то што сам ја постао научник и писац? Дао сам можда цео један живот за танушну духовну светлост“ (Кашанин 2004: 171). Изнесена констатација је лична, али са општим значењем. Из освешћеног сагледавања уметничке и вануметничке егзистенцијалне ди-

мензије и њиховог довођења у природан комплементаран однос произлази јасан филозофски увид у то шта је супстанција уметности, а шта есенција живота. Управо зато „Кашаниново доживљавање уметности није тек испразна пасија доконог естетике, него је страшно искушавање самога живота. Он се неће усхићивати оним што је у уметности по умећу величанствено, већ оним што је у њој дубоко људско“ (Ивков 1978: 793).

Кашанин својим примером посведочава да је *доживљај*, као сложени психолошки и духовни феномен, круцијални елемент уметничког стваралаштва, рецепције уметничких остварења, али и валидне и поуздане естетичке платформе.³

Човек и свет се огледају у стварности уметничког стваралаштва, али се и уметност рефлектује на стварност, преображава у опипљив живот. Све је то смештено у сумарном доживљају света есејисте и приповедача који наслућује дуготрајност и далекосежност првих интелектуалних и естетичких открића и сензација:

Трајно су велики само они писци које смо неочекивано угледали у свитање наших мисли. Што човек дуже живи и више чита, за њега све мање има света и великих људи. Толике реке сам видео у свом животу и толиким књигама се заносио, али ме, и данас, ниједна река не узбуђује као Дунав и ниједан писац ми није мио као Чехов. [...] Истога лета откривени, Дунав и Чехов су остали нераздвојни и незаменљиви у мени, као што су остале непроменљиве љубави и мржње које су тад у мени плануле (КАШАНИН 2004: 155).

Асоцијативност као један од имплицитних есејистичких захвата происходи из интегралистичке визије стварности. Кашанин успешно спаја две временски и просторно удаљене или егзистенцијално опречне ситуације јер проналази подударности у емотивном и контемплативном стању и исти интензитет доживљаја: „Хитам да још једном разгледам у Праду Тицијанов *Баханал* и *Порџреј Карла В*, а не видим пролазнике, излоге, ни дрвеће, него видим где нас троје, моја тетка, мој брат и ја, одлазимо раним јутром на њиве“ (КАШАНИН 2004: 169). Естетичар у таквом укрштају две онтологије одгонета и властити лик и идентитет, оно суштаство стваралачког бића које је, без обзира на све преокрете и животно искуство, у својој искреној одушевљености животом и истинском уметношћу остало непроменљиво:

Ко зна који пут задивљен, откривам опет једну нову земљу, Шпанију, и заједно с њоме себе, истог, а увек другачијег. Прошавши, као кроз

³ Исти увид проналазимо у Кашаниновим младалачким „заносима и пркосима“ које је делио са својим гимназијским другом Светиславом Марићем: „Уметност се не може стварати једино без *доживљавања*, а без решења може. Ни Шекспир, ни да Винчи, ни Бетовен нису имали решења. Моја грозничаво трка не иде за решењем, већ за доживљајем.“ Кашанин даље истиче да је он онај који доживљава, ко је емоционалан и немиран дух; Кашанин 1. августа 1919 (Вукадиновић 1991: 166–167).

сан, кроз истински и уистину фантастични Толедо, и коме сам, ћутећи и замишљен, цео сат један одстојао на Ел Грековој свечаној сахрани грофа Оргаса и, радије се дружећи са сликарима но са писцима, дуго разговарао у Праду с Тицијаном, Веласкезом, Гојом и Зурбараном, ево ме где пролазим кроз велике краљевске дворане у Ескоријалу, сав радостан од дивљења шпанским и фламанским таписеријама, са осећањем да ме у стопу прати дечак који је на херцеговом имању скупљао оvas на великом сунцу (Исто: 171).

Мирослав Егерић истиче да је Кашанин писац посебне духовне чулности и да у књизи *Случајна ошкрића*, обједињујући прошле и тренутне мисли, показује „једно неговано разумевање човечног феномена у уметничком“: „Устремљен високом, зрелом, племенитом у уметности – он никад не заборавља широко, сложено, оригинално у њеним могућностима; видевши толике земље и градове, толике вредне научнике и уметнике, он не заборавља да је *изворносћ*, једноставност која долази из сложености, нешто што у битном обележава величину уметника“ (EGERIC 1979: 134).

Проживљена и проосећана уметничка емоција показује да уметност, иако јесте духовно, није онтолошки засебно, већ са животом хетерономно подручје. У Кашаниновој естетичкој интуицији она се у одређеном тренутку, тренутку надахнућа или стваралачке воље уметника или реципијента, надовезује на реалну егзистенцију јер јој служи, појашњава је и образлаже. Есејиста и приповедач у једној личности контемплирају о томе да је духовност уметности комплементарна са духовношћу света.

Уколико дуже пратим концерт с моје данашње плоче, све боље откривам узрочнике својих жеља и разлоге њихових остварења. Није то случајно што ја вечерас у клавирским гласовима чујем падање кише и видим вртове на које се она спушта звонко и убрзано. Као што, слично трајању дана и ноћи, не одвајам човека од његовог почетка и нестанка, тако и у уметности не одвајам творевину од живота и, у животу, себе од онога и од оних с којима и са чим живим (КАШАНИН 2004: 215).

Естетичка интуиција и искуство рецепције уметности наводи на промишљени елиотовски закључак да „као и велик тренутак у животу, велико уметничко дело је оно за које смо уверени да не може бити друкчије“ (Исто: 216). Кашанину је у уметничком делу важна убедљивост, наговештена или наслућена истина живота. Овај критеријум је на основу препознавања егзистенцијалних чинилаца из искуства у уметничким творевинама спонтано уобличен. Отуда и у његовим критичким есејима посвећеним модерним српским писцима и уметницима евидентна је снажна потреба да истакне у којим стваралачким моментима и сегментима књижевноуметничког остварења одређени аутор је успео да пружи пуни, реални, истински живот, убедљивост и готово физичку опипљивост представљеног имагинарног света. Отуда и естетичко у историјском, артикулисано потребом самеравања умет-

ничких израза актуалног тренутка са класичним, вредносно непролазним и незасењеним уметничким достигнућима које време само потврђује. Отуда, коначно, и наговор на књижевност и уметност која би била покретач културног живота, али која би есенцију живота извела из културе.

Залагање за духовно прожимање уметничке и егзистенцијалне сфере, то јест за постваривање уметничког дела, с једне, и естетизацију стварности, с друге стране, очито је и када Кашанин говори о изведби као о другостепеном уметничком акту. Ипак, виртуозност извођача може га уздићи на степен прворазредног уметничког чина по себи. Посебно одушевљење мемоариста исказује према оперском певачу Фјодору Шаљапину. Портретишући га према сопственим сећањима и субјективним сензацијама, Кашанину је стало да истакне људску (егзистенцијалну) фигуру мајстора-певача, на складан начин интегрисану у уметнички лик. Преображај уметничког у егзистенцијално својствени су Шаљапиновом извођењу, а то је, према Кашаниновом сећању, изнудило и прерастање извођачког у стваралачки акт:

Има певача које је боље не гледати, тако су одбојни нескладним телом, неодмереним покретима, наметањем које треба да нас фасцинира. Фјодор Шаљапин није цео кад се не гледа, јер тако како пева, он тако и глуми. Ничега у њега механичког, рутинског, аутоматског. То је тако нешто људско, блиско, истинско, да нам се чини да он и није на позорници и да у дворани и нема никог ко га гледа, да не глуми, већ живи! (Исто: 175).

Духовни аристократизам провејава готово на свакој страници ове књиге. Отуда одлучан и одрешит исповедни став: „Као и у животу, и у уметности не трпим ругобу, ни претворство“ (181). Рафинованог укуса и осетљивости Кашанин је у својим естетичким контемплацијама заговорник минималистичког израза, камерне атмосфере, нижег уметничког регистра. У тим појединачним уметничким прегнућима, мисли, лакше му је пронаћи стваралачко извориште и промпласаје истинских уметничких вредности – оних које изазивају одушевљење и разгаљују душу.

Сваки пут, кад бих се наслушао симфонијских концерата по препуним дворанама и нагледао се слика по палатама и црквама, зажеleo бих се камерне музике и песама за један глас, опоменуо се акварела и гравира, сонета, етида, постајали ми драги мали предмети – бисерно зрно, грумен злата, дијамант – за које ми се чинило да су зато тако сјајни што су створени из ничег и долазе из мрака (Исто: 184).

4. ИНТЕРМЕДИЈАЛНО ПРОЖИВЉАВАЊЕ УМЕТНИЧКИХ ФЕНОМЕНА. Кашанин експлицитно проговара о својим естетичким афинитетима који су у сагласју и са интелектуалним потраживањима и духовним узрастањем. У њима се огледа одсуство искључивости или фиксације за одређени стилски или поетички поступак или ауторски печат. Овај есејиста и приповедач, сходно интегралној визији уметности, открива потребу за паралелним уживањем

у више уметничких медија у којима, као рецепијент, борави и проналази властити естетички угођај и духовни добитак:

Никада се нисам одушевљавао само једним композитором, једним писцем, једном земљом, једним временом, нити се ограничавао у љубави само на једну уметност. То је само судбинска случајност што сам се ја одао књижевности и историји уметности и што нисам постао диригент или композитор, драматург или глумац. У мене је од младости једнак занос свим уметничким замислима и незадржива потреба да од једних прелазим к другим, остајући веран свима. Ништа ме у животу не задиљује као разноликост света (Исто: 216).

Ослушкујући унутрашњи естетички осећај, који инклинира тоталитету, и не правећи компромисе са собом, овај историчар уметности и књижевности у студијама посвећеним српској књижевности у средњем веку и модерним уметничким правцима и појавама доследно подржава *интермедијалност*. Истовремено, сходно разнородним интересовањима и богатству асоцијација, њему је у проучавањима историје уметности и књижевности блиска методолошка стратегија *интердисциплинарности*. А такав методолошки приступ није теоријски фундиран, већ је иманентан Кашаниној артикулацији у дијахронијском и синхронијском низу сагледаних и упоређених уметничких феномена српске и опште културне историје.

Проговарујући из чистог осећаја и рафинованог уметничког укуса, искусни естетичар у сумирању својих утисака и сензација заговара разноврсност и обиље у уметничком изражавању. То му омогућује да аксиолошки, на основу субјективне процене, начини преко потребну диференцијацију природе, облика и ефекта стваралачке артикулације. Интермедијална оптика исходи из потребе слављења Божје творевине на рачун људске, али и самеравања еволуције облика и уметничких процедура:

Можда зато што одскора нема никаквих земаљских добара, ничему се не дивим ноћас колико богатству звукова. За хиљаде година, ни грађевинарство, ни песништво, ни сликарство и вајарство, ниједна уметност се није изменила као музика. Које ли разлике између хеленских флаутиста и модерних симфоничара! Полифонијом, разноврсношћу и многобројношћу инструмената, карактером тонова, сазвучјем, музика се, кроз историју, као ниједна уметност преобразила. Дебиси, Мусоргски, Бетовен, Бах, нису само велики композитори, него је и свака друкчији. [...] Не бих се толико радовао ни уметницима ни народима, нити им се дивио толико, да нису тако различни, – да Шпанци нису друкчији од Холанђана и Грци од Швеђана, да Рембрант није друкчији од Тицијана и Гогољ од Сервантеса, – срећан сам што нећу дочекати да сви људи и уметници личе једни на друге (Исто: 216).

Кашанин је доследан у потрази за аутентичношћу уметника и уметничког дела и допушта себи да као рецепијент препозна и образложи сваку

апартност и изузетност. Зато му је потребан широко постављен оквир сагледавања личности и појава у синхронији различитих уметничких врста и дијахронији њихове генезе и поетичких преображаја. Он уметничке појаве природно интермедијално расветљава како би подвукао њихове доминантне особине и пружио аргумент за непобитни уметнички синкретизам. Личне опсервације о уметности и интегралистичку стратегију Кашанин есејистички освешћује:

У сукобу с временом у којем сам осуђен да живим, нисам увек на његовој страни ни у састављању концертних програма. Не могу да се не заносим дескриптивном музиком, можда и зато што сам некад, ходећи поред Дунава и дуж Сене, волео застати и гледати одсјај воде и слушати шум ветра у грању. *Као што са сипрашћу изналазим музику слогова у сипховима, иако са радозналошћу оtkривам слике у музичким композицијама* [курзив Ј.А]. Није залуд Пол Клодел својој књизи о сликарству дао назив *Око слуша*, и Андре Малро своје дело о уметности назвао *Глас ишине* – Дебиси у *Иберији* исто тако слика Шпанију као што Моне саставља музичку свиту кад слика *Локвање*. Има у дескриптивној музици визуалних лепота непознатих свакојем сликарству, већ и зато што су музичке слике фундаментално другачије од слика на платну (Исто: 215).

Но, наш естетичар и историчар уметности допушта да се интермедијално прожимање међу музичким и ликовним уметностима, оличено у визуализацији звука и аудитивности слике, одвија у свести реципијента. Засигурно да је такав увид резултат Кашанинове сведоживљајности и одређеног вида уметничког свезнања: „У музичком изразу, оне се не износе пред нас готове, нити одједном, него их ми постепено, из секунда у секунд, стварамо сами, претварајући звуке у боје, које нису статичне, већ се крећу, и не ћуте, већ говоре, и говоре нашем слуху колико и виду“ (Исто: 215).

Говорећи о својим младалачким уметничким и интелектуалним потребама и заносима када се упознавао са водећим именима онога времена из области философије и књижевности, Кашанин износи потребу за личним контактом са оним стваралачким духовима са којима је могао да се идентификује: „Волео бих видети те људе, који – иако ме не познају – о мени и за мене пишу!“ (Исто: 158). Управо се у тој жељној реченици крије важно Кашаниново естетичко становиште о способности уметности да нам каже нешто више о нама самима и да је њена улога у томе да открије човекову психологију и антрополошке карактеристике. Уметност је само онда истинита када у њеним одајама реципијент препозна властите тежње, страхове, зебње, доживљаје, идеје, изборе.

Књиге на полици иза себе већ одавно не држим ради тога да их читам. Ја читам живот, не њих. Држим их на домак руке и очију као све доке, како заповедник ратног брода држи иза себе на командном мосту таблицу година када је брод истог имена добио битку или битку изгубио.

За сваку књигу на полици иза мене знам да ли сведочи о поразу или о победи у мом животу [...] Колико сам живота промашио, да доживим овај један! (Исто: 160).

5. Естетичка духовност происходи из културноисторијске самосвести и духовне историје човечанства. Кашанининова естетичка духовност неодвојива је од историјске самосвести и перманентног и неуморног упознавања са националном и светском културном баштином. Као добар познавалац врхунских естетичких домета из области књижевности, ликовних уметности и музике и стилских и идејних доминанти различитих епоха, Кашанин постаје заговорник дубљег задирања у властиту колективну историју, али и историју идеја свеколиког човечанства. Само захваљујући доброј опремљености знањима из националне културне и духовне прошлости једна заједница и њени појединци могу разумети уметничку садашњост, и бити стваралачки слободни и спремни за прихватање свих културних и духовних новитета, а надасве, поуздани валоризатори уметничких достигнућа. Наравно, такав културноисторијски став је интериоризован, преведен на лични однос према животу и историји, самим тим и метафорички исказан:

Ниједна светлост није јасна као она која долази из даљине, и ниједан корен није дубок тако као стари. Уколико је тама гушћа утолико је светлост јача, и уколико је корен дубљи утолико су гране пркосније на шиби ветрова. Одрећи се свог корена, исто је што и умрети. Будућности не мора бити; прошлост је неизбрисива из читуље света. Очи праотаца воде човека кроз живот, не воде га дани. Залуд ускоци призивају да пред њих са усклицима изађе будућност. Само познанике прауници дочекују озарена лица. Кроз простор се свако довикује, – кроз време се довикују једино јунаци. [...] Васкрсла прошлост не даје живота умрлим, већ живим (Исто: 179).⁴

Као да у Кашаниново перо шапуће Момчило Настасијевић јер готово идентично становиште проналазимо код његовом програмском есеју *За мајтерњу мелодију* (1929):

Ништа општечовечанске вредности није постало случајним укрштањем споља. Кобна је обмана посреди. Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер *ојшћичовечанско у уметношти колико*

⁴ Сличан увид затичемо и у интервјуу са Драгославом Адамовићем који је изашао у *Полицији* 22. септембра 1974. године. Одломак наводимо из књиге *Камена ојкрића; Случајна ојкрића; Са Миланом Кашанином; О Милану Кашанину*: „Не само као историчара уметности и књижевника, него и као човека, мене је прошлост привлачила колико и садашњост. Ниједан човек не носи у себи само своју личност, него и личности својих предака – гранато дрво живи од корења у земљи и од лишћа у атмосфери. О прошлости не воле да мисле и говоре само они – и људи и народи – који је или немају или је се стиде“ (Кашанин 2004: 271–272).

је цвeтѡм изнад ѿлико је кореном исѡд националноѡ. Два су става примања: Кад очврсне дух у своме, онда се не само одолева туђем него још оно будећи делује и плодносно. Тада се створи као жижа личности кроз коју и кад продре талас, ма из највеће даљине и туђине, преломиће се у лични обрт. На све мелодијске надражаје споља одговорити својом личном мелодијом. То је активно примање (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 44–45).

С друге стране, освешћена културна историја и оживљена или на чињеницама измаштана прошлост нуди излазак из мрака свакодневице, оплемењује одређени локалитет и колективну меморију. Кашанин је посебно осетљив на оне тачке духовне и историјске мапе у којима се историја интензивно одвијала и остављала јасне материјалне и духовне трагове, попут Охрида:

Ево ме у Охриду. Чини ми се да ће његово језеро, заједно с градом и с планинама које га окружују, нестати у светлости, као што је некад по црквама све нестајало у молитвама, а још и сад по кућама нестаје у ћутању. У великим временима нема простора. Климент је из свог манастира на обронку изнад језера видео ноћу где његов сабрат Наум пали свећу на супротном крају језера, и Наум из своје ћелије гледао где на извориштима Дрима његов сабрат Климент гаси свећу у свом манастиру. Никад два сабрата у истој бризи нису била тако раздвојена, нити у својој усамљености тако мало сама. Толико је с њима прошлости у Охриду да ми се чини да у њему ни ноћу нема мрака (КАШАНИН 2004: 197).

Умешност у имагинацији доприноси спајању временских димензија и успостављању континуитета који је важан у оној временској тачки у којој есејиста и приповедач контемплира и приступа личној ради колективне реминисценције као врхунског чина културног памћења.

Кашанин је пасионирани трагалац за духовношћу једне епохе у којој су настала величанствена уметничка дела — оне творевине духа које испредају причу о своме времену. Време, као филозофска и историјска категорија, код Кашанина представља и иницијатора и учесника стварања и коначног арбитра о сврси и трајности стваралаштва. Занимљива је у том погледу његова способност умног и психолошког саживљавања са прошлошћу, личне пројекције погледа на свет и осећаја живота људи који су давно минули светом а оставили материјално или духовно наслеђе као сведочанство свога постојања:

Често обилазим наше манастире. Мало их има које нисам посетио, а ваљда ниједног коме нисам проучио архитектуру и фреске. Мени споменици од камена не говоре мање него људи. Тражећи их очима са планине с које се ненадно угледају, или им прилазећи долином кроз коју ми иду у сусрет с реком, одгонетао сам и то где су подигнути и са задовољством налазио да су саграђени тачно онде где сам очекивао и тако срасли са земљиштем као да нису ни од кога саздани, већ увек ту били. Заставши, уморан, на пропланку, дуго бих посматрао околину, да то и

сазнам, има ли сличности између предела и човека који је основао неки манастир. Исто колико споменике, тражио сам људе (Исто: 185).

Посматрање и контемплативно путовање у минули историјски свет по својој сазнајној моћи за Кашанина еквивалентно је читању: „Кад пролазимо кроз прошлост, географија је за мене неодвојива од историје и психологија нераздељива од времена и друштва. Не волим расуђивати о догађајима и делима само на основу прочитаних књига. Желим видети и земљу и људе о којима говорим или пишем“ (Кашанин 2004: 207). Ради свеобухватнијег сагледавања људског искуства и историје света приликом тихих усамљеничких интелектуалних екскурзија Кашанин упошљава различите хуманистичке и друштвене дисциплине. Наравно, не устручава се од тога да демаскира своју интердисциплинарну методологију.

Исторемено, овај историчар уметности у помном посматрању културних споменика ишчитава струјање духовних доминанти и међу рушевинама потражује сјај и величину једног времена, али и метафизичку димензију немирне историје. Закључак који услеђује из такве мисаоне или примењене стратегије је трезвен и далекосежан:

Не престајем да гледам. Рушевине се у сумрак мање виде, али су говорљивије, као што су мртве ствари ноћу живље него преко дана. У трагичности ништа није лепше од руина. У хаосу од крша у који се царева задужбина претворила, као мртва тела која посеђују само лешинари, леже растурени по земљи разбијени стубови, стопе, уломци капитела, довратника, глачаних колонета некадање грађевине (Исто: 186–187).

Уметност је за Кашанина произашла као дикција властите епохе. То културноисторијско становиште видљиво је у готово свим његовим књижевнокритичким и студијама из области књижевне или уметничке историје. Отуда естетичка и историјска потреба за *уосећавањем* у дух уметничког дела и времена у којем и за које је настало:

Ништа толико не волим у уметности колико то што су у разним епохама и у разним народима дела различна и што сва одговарају свом времену и свом гледаоцу. У античким, у средњовековним, у барокном сликама ми се дивимо колориту, цртежу, облику, али ми више не мислимо што су мислили Египћани гледајући Озириса, не осећамо што су осећали Грци стојећи пред Аполоном и наши стари пред арханђелом Михаилом на фресци у Леснову (Исто: 183).

Уживљавање у уметнички свет рецепијенту омогућава да појми и идеолошке преокупације тренутка у којем је уметничко дело настало, али и да спозна и да се уживи у друштвеноисторијски контекст дате препознате епохе: „Људи који су позирали Рубенсу и Ван Дајку ведро гледају у посматрача и самоуверено уживају у своме изгледу у огледалу. Трагично осећање самоће се појављује с превлашћу грађанства и са издвајањем из друштва

његовог појединца.“ Кашанин је на тим сазнањима препознао и меру естетичке потребе и границу властите контемплативне и интелектуалне знатижеље. „Први усамљен човек на портрету, то је писац *Похвале лудости* Еразмо Ротердамски, који не гледа у природу и у људе, него у књигу. Не бих му хтео бити садруг, иако сам радо разговарао с њиме кад сам био млад. *Немам ни воље ни времена да много читам. Чему ми ђуће мисли када не знам ни шта ћу са својим* [курзив Ј.А.]“ (Исто: 219). Попут Ротердамског и Кашанин је усамљеник. Само из такве деликатне усамљености духовно пребогатог естетичара и интелектуалца могла је настати књига *Случајна открића*.

Урањање у засебну духовност уметничког света свим чулима и рафинованим сензибилитетом исходи идентификацију реалног са имагинарним, искушеног са уметнички приказаним, ону тачку у којој се поништавају разлике између бивствовања у егзистенцији и рецепцији уметности.

На платнима Бонаровим и Вијаровим нема ни Херкула ни Јунона, ни ратника ни пустињака; на њима су наше жене, наши познаници и рођаци, наши станови, собе с петролејкама које горе у нашем сећању из доба кад смо из друге собе у полусну слушали шта се у суседној разговара. Сезанови *Картиши*, људи што седе сучелице за столом и играју карте, њихова лица, њихове руке, њихове луле и шешири нису ми непознати. То како они седе и шта мисле, то су ковач Стојан и кројач Игњат из Белог Манастира, то није само Сезанова и моја слика, него су то и његови и моји људи. Ми највише волимо она уметничка и књижевна дела у којима се препознајемо (Исто: 183).

Кашанин схвата да оживљавањем прошлости и упознавањем уметничких дела из прошлости заправо упознаје себе. Индикативно је, стога, непрестано пресликавање уметности у стварности и обрнуто и описивање њиховог суживота у огледу *Родбина*. Кашанин интензивно имагинира приликом посматрања одређених уметничких творевина и, сагласно личном предубеђењу или пројекцији живота у прошлости, доводи у посебан однос уметника и окружење у којем је бивао или одређено дело и просторно-временски контекст у које је смештено. Као неко ко има способност да пролази кроз више просторних и временских димензија, Кашанин перцеповањем или присећањем на поједино остварење оживљава или домаштава и изнова промишља цео историјски контекст или конкретну ситуацију у њене актере:

Већ одавно, ја се дружим не само са живима, него и с онима који неће никад умрети. Ја једнако уем говорити с деспотом Оливером из Леснова и с ковачем Стојаном из Белог Манастира, и једнаком радошћу пешачити сам кроз Гружу путем који је засут црвеним јаворовим лишћем и шетати у Дубровнику по Страдуну кроз гомилу света. Као да се опраштам с нечим, волим да будем што даље од људи са којима живим (197).

У интимним имагинарним екскурзијама, опремљеним историјским и културним знањем, Кашанин улази у посед уметничке или вануметничке

прошлости коју би волео да живи у садашњости. Потирањем границе између два домена живота овај естетички трагалац искушава и преноси истински сусрет два бића и две духовности. „Кад не могу да заспим, ја узем чамац и одвезем се до острвца Брезовице на Скадарском језеру, где је себи подигла гробницу-цркву кћи кнеза Лазара. Не знајући никог свога из тог доба, с њом читам њена писма која је слала своме духовнику. Жао ми је што тако као с њом не могу разговарати ни с једним својим претком“ (Исто: 197). Отуда и непрестани стваралачки и духовни дијалог са историјским или фикционалним личностима из националне и културне историје и усменог предања:

Ако су ми непознати моји анонимни преци, нису ми непознати људи чијег духа у мени има, ако крви нема. Са мношћом од мога детињства разговарају Милош Војиновић и Ваистина слуга, – не бих имао памћење тако добро да њих није било. Лутао бих од села до села и од града до града, залуд тражећи увек друга станишта својих старих, да не одлазим у она места за која сам сигуран да су моја и њихова (Исто: 198).

Есејиста и приповедач на заласку живота не скрива своју све интензивнију склоност ка дијалогу са стварним или имагинарним прецима, писцима и уметницима, са којима је током радног века имао прилике више пута посредством њихових остварења да се сусретне. Међутим, Кашанин искрено саопштава да су му духовно сроднији „јогији“ од „комесара“, то јест контемплативни од делатних типова:

Мени је дражи сан од јаве и ближи су ми писци но хајдуци. По целе сате ми зна бити саговорник Гаврил Стефановић Венцловић, који је пре двестепедесет година држао беседе српским шајкашима у Горњем Подунављу и писао молитве за српску земљу. [...] Ни други мени близак садруг, Захарија Орфелин, није јучерањи ни савремен човек, него и он из времена из којег Венцловић – по мени, њих двојица, даром и радом превазилазе пола наших писаца из прошлог и овог века (Исто: 199).

Он успева да асоцијативним и евокативним путем у везу доведе колективну меморију са интимним магловитим сећањем и посредним знањима, настојећи да укаже да је човек увек део једне шире заједнице и да је архетипско наслеђе уткано у сваког човека. Историја и географија су у тим менталним и асоцијативним пропутавањима неодвојиве. Просторно-временска обједињеност у менталној представи последица је потребе једног критичара и уметника да ствари и појаве сагледа изблиза, да их колико је год могуће најпре за себе, а потом и за друге учини опипљивим и духовно живим. Кашанин и овде предност даје непосредном контакту са појавама и творевинама природе и духа које промишља:

Кад пролазим кроз прошлост, географија је за мене неодвојива од историје и психологија нераздељива од времена и друштва. Не волим расуђивати о догађајима и делима само на основу прочитаних књига.

Желим видети земљу и људе о којима говорим или пишем. На својим путовањима ја се нисам задржавао само у Карађорђевој Шумадији, нити сам сву Србију гледао целу само с једне Светиње. Ишао сам и даље, но не макар куд, и непрестано посматрао, но не макар шта. Не знам, може бити и због тога што ме привлаче у историји изузетне личности и догађаји, не марим мале људе – не волим да неког сажаљевам, већ да се неком дивим (Исто: 207).

Индикативан је, стога, пасаж у којем су, посредством асоцијација, у духовну аналогију доведене Кашанинова мајка и прабаба и краљица Јелена Анжујска. Увод у причу је сугестивно сентециозан, усмерен ка неговању културе памћења како би човек препознао заједничко духовно-историјско искуство:

Не марим људе који живе само у садашњости, не и у прошлости, и никад не гледају иза себе, већ увек преда се. Сећајући се своје матере, која је знала ткати и певати, опоменем се Урошеве Јелене, на чијем двору су се сиромашне девојке училе ручном раду. Као што се прамајка моје матере, с прага куће у Липови, с једнаком радошћу опомињала свога далеког родног села и гледала пред собом своју ћерку и своја два сина, тако је Јелена Урошева морала бити срећна у Улцињу, у Требињу и у Брњцима на горњем Ибру исто онако као у медитеранским градовима из којих је доведена (Исто: 199).

Интимна породична биографија с женске стране иницира Кашанинов доживљај и пројекцију житија Јелене Анжујске.

„Светиња“ је прави уметнички есеј у којем препознајемо неколико карактеристичних Кашанинових естетичких и културнополитичких ставова. Аутор *Случајних ојкрића* у овом контемплативном, путописном и поетском запису, прожетим примерним наративним пасажима, откључава врата властитих духовних преокупација и интуитивне спознаје и открива на коју страну мора превагнути људско интересовање ради постизања пуноће живљења и бивања. Уметничка димензија искуства у томе, без обзира на свеобухватност и преко потребно оплемењивање егзистенције, бива потиснута пред налетом истинског, опипљивог, чулима и умом спознатог бивања у вануметничкој егзистенцији. Заправо, Кашанин жели да на инверзан начин покаже да је за уживање у уметности и разумевање стваралаштва неопходно што интензивније спознати и проосетити управо реалну егзистенцију и надражаје или оне пределе и феномене природе смештене, а често не освешћене и неочуђене, у нашем свакодневном искуству.

Ја најбоље памтим оно што видим. Има људи који знају све личности и догађаје из неизбројних романа Балзакових и умеју поновити хиљаде нечијих стихова. Трипут сам прочитао Толстоја, али бих дошао у неприлику кад би требало да неком кажем шта је тај велики писац испричао у својим романима. Мене једно књижевно дело не привлачи другачије него као посао; кад знам како је урађено, од чега је састављено,

не марим много за њега. Али оно што сам ја видео, оно што сам додирнуо или чуо, желео а не дочекао, изгубио а имао, то памтим. [...] И после двадесет година се узбудим кад се сетим светлости на кулама у Ресави, концерта Ландовске на клавсену, Вермерових слика (Исто: 165).

Подстицајан је Кашанин када говори о личним естетичким наклоностима. Оне произлазе из посебног сензибилитета којем је потребан симболички израз пуног и истинског живота, а не натегнуто, усиљено и лажно (само)представљање. Тако ће смело исказати своје антипатије према готичкој и романској архитектури:

Не марим готске цркве. Има у њима нешто лажно, нешто на силу измишљено, што је сушта противност бројевима и зидарском разуму. Њихови потпорњи ми личе на штаке на које се наслонио неко ко би хтео да буде виши но што јесте и ко би се срушио без њих, њихови звоници на бедеме који су залуд подигнути и ничему не служе. И изнутра су ми немиле. Голих зидова, хладне, влажне, као да у њима са свих зидова и низа све стубове капље вода, оне ми се чине празне и кад су пуне света. Целог века се мучим да разумем романску и готску скулптуру, но слабо успевам. Не волим фигуре од камена, које као просјаци стоје на вратима и гледају на трг (Исто: 166).

Естетичару су блиске оне уметничке представе, ликовне и музичке творевине духа, које су у дослуху са унутрашњим гласовима и мислима естетички осетљивог реципијента, надовезују се на њих и употпуњују их. „Ја волим слике, повучене, као и наше мисли, унутра, у цркву, коју осветљавају бојама као што је споља осветљава сунце. Мени су дражи гласови људски него музички инструменти, мене хорови потресају више од оргуља“ (166). Из тог осећања, које није теоријски постулат, већ интимна реакција на уметничку појаву произлази и аутентични доживљај *Богородице од лейоџ сѿакла* коју је Кашанин имао прилике да види у Шартру. Од општег естетичког запажања, приповедач нас упућује на појединачно искуство, да би се потом вратио на универзални смисао виђеног и доживљеног. Стилски је флагрантан опис тог доживљаја:

Све слике овог света – на зиду, на платну, на дрвету – имају исту или сличну силу боја; једино у слика на стаклу, где светлост не остаје на површини, него пролази кроз њих, боје нису исте јачине ни једног тренутка. Чинило ми се да прозори које гледам и слике на њима насликане, нису никад постојали, да нису начињени пре седам векова и за све људе, него да их неко за мене први пут ствара. [...] Угледао сам *Богородицу од лейоџ сѿакла*, о којој ми је говорено да само ради ње једне ваља доћи и видети Шартр. Ја не марим италијанске мадоне, које су лепе матере лепе жене, али нису Богородице. У Шартру, *Богородица од лейоџ сѿакла* јесте што јој име каже. С дететом на крилу и круном на глави, удаљена, мирна, с неизрециво благим плаветнилом хаљине на црвеној позадини, *Богородица од лейоџ сѿакла* лепа је као лепа икона. Први пут је видим,

а чини ми се, знам је. То плаветнило неба у свитање, тај поглед њезин, та благост лица, та светлост и светост, то мене на нешто опомиње, ја сам то видео негде (Исто: 166–167).

У својој естетичкој рецепцији, односно накнадној објективизованој представи властитог искуства овај историчар уметности жели да приповедно предочи спој оностраног са оностраним светом које омогућује изузетно уметничко дело. Истински живи живот уметности Кашанин препознаје у оним делима који у рецепијенту буде архетипске слојеве свести и оживљују дубоке несвесне, а врхунске представе на којима почива свеколика култура и човечанство. Према Кашанину стога, само онда када нас једно уметничко остварење алармира и изазове наш интуитивни одговор на стварност, када је препознато у дубинама наше историјске свести, оно надилази културу и трансцендира у простор чистог духа. Тај теургијски потенцијал уметности Кашанин је препознао и у делима српских средњовековних мајстора, биографа, архитеката и фрескописаца.

6. ИЗУЗЕТНОСТ И ДАЛЕКОСЕЖНОСТ КАШАНИНОВЕ ИНДИВИДУАЛНЕ ЕСТЕТИКЕ. *Случајна ојкрића* растерују заблуду да је Кашанинова индивидуална естетика интелектуални конструкт, већ упућују на то да његов имплицитни естетички систем извире из снажне *субјективности*, вере у непосредност уметничког *доживљаја*, *уживљавања* као основе херменеутичког продора и покушаја систематичне рационализације и стилско-језички сажете и ефектне артикулације првобитног осећања. Тиме Кашанин испуњава услов постојања *уметничке критике*: „Значи да у двојству доживљеног и рационализованог лежи одговор на питање како и колико критика зависи од уметности с једне стране, а затим и од оних ирационалних, нејасних способности критичара да пре него што формулише – наслути, да пре него што искаже – осети, или да пре него што систематише, буде у живом, непосредном контакту са делом“ (GAVRILOVIĆ 1975: 120).

За Кашанина, како доказује и ова књижевноисторијски и критички нетенденциозна књига интимних реминисценција, као својеврсни пропедвтички сажетак Кашанинових књижевнокритичких радова, естетичка интуиција је примењена, како у аналитичко-синтетичкој стратегији, тако и у поступку обликовања мисли и судова, начину њиховог излагања и, коначно, у стилско-језичким особеностима. Због тога је Кашанинов есеј по својству примарно уметнички.

Аутор књига мемоарске и критичке есејистике *Судбине и људи* и *Сусрећи и њисма*, монографије из области српске књижевне историографије *Српска књижевност у средњем веку*, као и више од стотину чланака, приказа и записа из области књижевне и ликовне критике и публицистике и у књизи *Случајна ојкрића* сведочи о томе да *есетейицизам* представља самоуверено (субјективно) критичко промишљање књижевности и уметности на темељима класичних естетичких вредности; да поимање *историјског*,

које је истовремено и предање и митска свест, здраво суочење са наслеђем прошлости које почива на будности потребе живљења у изграђеном (националном) идентитету, а у модерном добу бивствовања у оформљеној (националној) историјској индивидуалној особености, али које је осмишљавање историјског искуства, стоји насупрот *исџоризму* као варљивој саморефлексии из „опште тачке посматрања културе“ (БЕРЂАЈЕВ 2001a: 8) и, коначно, да *духовни ариџокраџизам* заправо претпоставља, не супротстављање демократизацији естетичких вредности и историчност уметничких појава, већ сублимни облик духовно-чулног поимања уметности и егзистенцијалног искуства који се налази у основи сваке књижевне критике, историје књижевности и естетике.

Као један до неимара српске уметничке и духовне грађевине XX века, овај полихистор и маркантна књижевна фигура сведочи о себи као „лично-сти не по природи, него по духу“, која је, како то Николај Берђајев промишља, „универзум у индивидуално непоновљивом облику“ (БЕРЂАЈЕВ 2001b: 19). Тестаментарна мемоарска књига *Случајна оџкрића* управо предочава богатство, виталност, доследност и, надасве, лепоту унутрашњег умног, психолошког, емотивног и духовног универзума естетичара, историчара уметности и књижевника Милана Кашанина.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕРЂАЈЕВ, Николај. *Смисао исџорије: Оглед филозофије човечје судбине*. Мил. Р. Мајсторовић (прев.). Београд: Дерета, 2001a.
- БЕРЂАЈЕВ, Николај. *О човековом роџсџу и слободи: оглед о џерсоналисџичкој философији*. Љиљана Ристић (прев.). Београд: Бримо, 2001b.
- БРУК, Питер. *Ниџи времена*. Маристела Величковић (прев.). Београд: Zepter Book World, 2004.
- ВУКАДИНОВИЋ, Предраг. *Преџиска двојице младића* (Милан Кашанин и Светислав Марић). Нови Сад: Матица српска, 1991.
- ЕПШТЕЈН, Михаил. *Есеј*. Радмила Мечанин (прев.). Београд: Народна књига – Алфа, 1997.
- ИВКОВ, Бошко. Лепа и мудра књига: Милан Кашанин. *Случајна оџкрића. Леџоџис Маџице срџске* CLIV/ 421/ 5 (мај 1978): 792–794.
- КАШАНИН, Милан. *Случајна оџкрића*. Нови Сад: Матица српска, 1977.
- КАШАНИН, Милан. *Камена оџкрића; Случајна оџкрића; Са Миланом Каџанином; О Милану Каџанину*. Изабрана дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- КРЂЕВИЋ, Вук. Мемоарски есеји. *Полиџика* (6. април 1978): 13.
- КРОЧЕ, Бенедето. *Есџеџика као наука о изразу и оџџи линџвисџика*. Винко Витезица (прев.). Ниш: Зограф, 2006.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Есеји. Белеџке. Мисли*. Новица Петковић (прир.). Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – СКЗ, 1991.

- ПРОТИЋ, Предраг. Есејистика Милана Кашанина. *Летопис Мајице српске* CLV/ 424/ 1–2 (јули – август 1979): 414–418.
- СТОЈАНОВИЋ, Зора. Откривање мисли и заноса: Милан Кашанин. *Случајна ошкрића. Дневник* (26. март 1978): 16.
- ШКЛОВСКИ, Виктор. Уметност као поступак. *Поетика руског формализма*. Андреј Тарасјев (прев.). Александар Петров (прир.). Београд: Просвета, 1970.
- ШОП, Љиљана. Трагање за лепотом: Милан Кашанин. *Случајна ошкрића. Књижевне новине: лист за књижевност, уметност и друштвена питања* 559 (20. мај 1978): 3.

*

- АЋИН, Jovica. Živa vaga: ispisi i premiшljanja o eseju. *Reč* 18 (1996): 58–60.
- EGERIĆ, Miroslav. Unutraшnje svetlosti: O *Slučajnim otkrićima* Milana Kašanina. *Savremenik* 8–9 (avgust – septembar 1979): 131–137.
- GAVERILOVIĆ, Zoran. *O kritici*. Subotica – Beograd: Minerva, 1975.
- HRISTIĆ, Jovan. Sudbina eseja. *Oblici moderne književnosti*. Beograd: Nolit, 1968.
- РЕТКОВИЋ, Novica. Есејистичка критика. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost – Nolit, 1985: 188–189.

Jana M. Aleksić

KAŠANIN'S "INCESSANT FRESHNESS OF THE WORLD"
(AESTHETIC AND CULTURAL CONSCIOUSNESS OF MILAN KAŠANIN
IN *THE ACCIDENTAL DISCOVERIES*)

Summary

The accidental discoveries (1977) is the book of Memoires and Essays that reveals the genesis of Aesthetic and Cultural-historical ideas of Milan Kašanin, Serbian literary critic and Historians of Literature and Art. The paper was first performed problem analysis of Genre hybridity of Kašanin's texts and presented arguments for their unambiguous Art ranges. Then we tried to clarify certain gravity of authentic Aesthetics and Historiosophical thoughts and views on Art and life. On the examples in this late Kašanin's book we pointed out the sources and the results of the his creative consciousness and Aesthetic intuition, as well as the fundamental determinants of an individual intellectual and creative System in Serbian Literature and Culture in the twentieth century: Intermediality in thoughts about Artistic phenomena in synchrony and diachrony; configuration of spiritual sensibility and affirmation of "Artistic experience" as primal Aesthetic principles; at last, insight into the Aesthetic significance of Cultural and Historical self-consciousness.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
tiamataleksic@gmail.com

Др Маја Д. Стојковић

ПАРАДОКСНИ ЈУНАК У ДРАМИ ПАРАДОКСА
(Пиранделовски јунак пре Пирандела
у заборављеној Ћоровићевој драми *Наше ѿзорициѿиѿе*)

У богатом и разноврсном драмском опусу Светозара Ћоровића посебно место заузима једночинка *Наше ѿзорициѿиѿе* из године пред сам почетак Великог рата. То место овој заборављеној Ћоровићевој драми припада и у контексту целокупне наше драмске баштине због иновативности драмског поступка, комплексног концепта јунака и покушаја да се његова судбина прикаже у знаку парадокса. Тумачећи је као књижевноисторијску појаву *avant la lettre*, предмет овог рада ће бити повлачење паралела како са поетиком театра апсурда, доминантним од средине 20. века, тако још и више са драмским остварењима италијанског писца Луиђија Пирандела, са којим је, могло би се рећи, започето разбијање постојеће форме театра. Посебна пажња посвећена је питањима појмовног пара стварност–привид и из њега произашлим проблемима хронотопа, те питањима гледаочеве перцепције у једном таквом измештању стварности, као и замени идентитета кроз поистовећивање са преузетом улогом.

Кључне речи: *Avant la lettre*, укидање дистанце, привилеговани посматрач, парадоксни јунак, располућеност, интегритет, персоналност, хронотоп.

Допринос Светозара Ћоровића драмској уметности је вишеструк: поред тога што његов драмски опус није занемарљив по обиму, разноврсност коју у оквиру њега налазимо је још значајнија. Пишући комедију, народне комаде са певањем, драме са упливом оријенталног, своје драмско стваралаштво крунисаће грађанском драмом, али посебно место у таквом опусу заузима његова једночинка *Наше ѿзорициѿиѿе*. Време у коме је настала је, управо зато што то још нису сви примећивали, било захваћено неком врстом вавилонске пометње – сам наслов *Наше ѿзорициѿиѿе* наговештава збрку и несналажење у времену и стварности – у којој нико никога није могао разумети.

Кога се још тичала разлика између уметности и живота! Овим необичним позоришним комадом Ћоровић је на особен начин утирао пут предстојећем експресионизму и може се рећи – разбијао постојећу форму театра. Њиме се, у исти мах, највише приближио ономе што ће од 1918. до 1925, када пише своје најзначајније драмске текстове, позоришној публици понудити италијански писац Луиђи Пирандело.

То је театар заснован на реалистичкој потки али и њеној преображајној моћи, чиме се укида дистанца између гледалаца и глумаца, односно нашег доживљаја и позоришне представе. Гледалац је увучен у представу и глумци на особен индиректан начин комуницирају са њим, а сама представа је у тој мери жива да гледалац готово губи осећај за њен почетак – он се заједно са глумцима припрема за почетак представе која се већ изводи пред њим. Стварни човек је транспонован у уметнички свет где повремено преузима театарске маске, или је у припреми да их преузме кроз глумачку стилизацију. Оваква концепција формира се на некој врсти протеста против свега онога што позориште своди на забављачку функцију, а драмски текст редигује до граница крајњег поједностављивања, где је човек једнодимензионалан, радња банализована, а заплет најчешће сведен на интригу. *Dramatis personae* постају стварне и живе, а њихови поступци не делују написано и шаблонски. То је чини се покушај да се живот представи кроз уметност у свом најприроднијем виду и да се покаже, на другој страни, да је уметност управо живот. У гротескном театру драма постаје парадоксна, а тиме и њен јунак.

Драма *Наше позоришће* је први пут представљена у Краљевском српском позоришту у Београду 1914. године.¹ На сцени се догађа оно што би требало да се догађа иза сцене – припреме за наступање. То је тренутак уочи изласка глумаца на сцену, па је позорница замењена *backstage*-ом. Све је ужурбано, у општој пометњи смењују се реплика за репликом, чак су присутне и интерне шале глумаца, што гледаоце још више учвршћује у уверењу да имају прилику да посматрају оно што до тада нису могли да знају и што не би требало да знају (Бајазит: „Лакше! Може вас чути и публика” (Ћоровић б. г.: 548)). Писац ствара илузију да је публика објективни тајни посматрач. У питању је један вид воајеризма, објективизација која се постиже идентификацијом у другом, односно својеврсним посматрањем у огледалу. Овакве претпоставке послужиће касније током 20. века и Жаку Лакану за потврђивање властитих теза, међу којима има и оних на којима је данас

¹ Није нам познато да о самој драми има критичких текстова. У *Сабраним делима* која је приредио Б. Милановић нема ове драме, а не помиње је ни Радован Вучковић у својој обимној монографији *Модерна драма* иако је Ћоровићеве драмске текстове издвојио у засебно поглавље (*Пример Свејозара Ћоровића*), где помиње готово све његове драме. Ово изгледа још необичније има ли се у виду чињеница да су у осталим поглављима груписани текстови према сродности и да је само Ћоровић добио тако велики простор у виду посебног поглавља. Помиње је, додуше, Јосип Лешић у приређеном Нолитовом издању – *Драма на њочейку XX века*, али само узгред и готово библиографски у напоменама.

заснована и *нова теорија позоришта*, и које се лако могу применити у тумачењу Ђоровићевог уметничког поступка. Слично Лакановим теоријским претпоставкама, и Славој Жижек ће истаћи да се „суштинска одлика нагона за гледањем састоји у *чињењу себе видљивим*” (Жижек 2008: 197).

Тешко се у овом Ђоровићевом тексту може извршити детаљна и дубока карактеризација ликова, али се може створити нека представа о глумцима и о глумачком свету. Уверљивост се постиже репликама драмских ликова. Тако на пример Бранковић учи текст, Бошко Југовић тражи бркове јер му недостају, Бајазит је Ивану Косанчићу узео чизме јер „царски син треба да има најљепше чизме” (Ђоровић б. г.: 550), глумци се питају колико је девојка дошло да их гледа, Бајазита чак интересује да ли је нека конкретна девојка дошла, Косанчић пита Топлицу где му је калпак: „Нећеш, зар, гологлав на позорницу?” (Исто: 551), итд.

Још је, међутим, занимљивији поступак глумчевог уживљавања у улогу, чиме се још оштрије укида дистанца између публике и глумаца представљеног комада. Када Југ упозорава Николу да се утиша, он говори: „Није мени име Никола него Бошко” (Исто: 552), или још израженије када Бошко не пристаје да му син глуми Бранковића: „Зар је стари Јово бољи чојек од мене, па он да роди Обилића, а ја Бранковића?” (Исто: 553); скидајући фес: „Ја се клањам томе лику који је на теби и сјенки нашег цара честитог. Ама те нећу послушати. Мени ништа није касно. [...] Забранићу сину да преставља. Волим му мртво чело земљати него пустити да се, макар и за сахат, назове издајица српског рода и кољена” (Исто); или кад тугује што му људи не наздрављају ни Бога јер га прекоравају што му је син прихватио улогу издајнице Бранковића. На овај начин писац изводи на сцену лица која су изгубила интегритет и персоналност. Како не постоји само једна истина, тако не постоји ни само једно наше ја. Колико се то приближава Пиранделу, најбоље показује лик Оца у *Шест лица изражи јисца* (1921): „У томе је сва моја трагедија, господине: у мом сазнању да свако од нас – видите – верује да је 'један', а није тако: он представља 'многе', према свим могућностима бића која су у нама: 'један' са овим, 'један' са оним – сасвим различитим људима! И са варком, међутим, да сте 'један исти' за све, и стално 'тај један' који верујемо да јесмо у сваком нашем поступку. Није тако!” (Пирандело 1962: 56).

Притом је лику Ивана Косанчића пало у део да буде тај који ће, схвативши да је потпуна идентификација с улогом отишла предалеко, покушати да заустави „људило поистовећења”: „Али, забога, ово је само онако. – Како да ти кажем ... Ово је само представа” (Ђоровић б. г.: 553).² А да је пак неким случајем Ђоровић био упознат с модерном психологијом, свакако би говорио и о подели личности, полазећи од претпоставке да сваком глумцу прети опасност од цепања личности када у лик који оживљава на сцени пројектује све своје расколе настојећи да кроз такву сублимацију рационализује свој потиснути страх од потпуног поистовећења.

² Уп. такође: „Али ово је једна игра” (Ђоровић б. г.: 553).

Немогућност јасног одређења како властитог Ега, тако и приказане појавности говори о нестабилности истине и доводи до тријумфа релативизма – где се у првом реду релативизује људско биће. Па ипак, нужно је било остати у оквирима реалног, а да би се то постигло, било је неопходно формирати фиктивно на темељима општих места. Стога је писац покушао да изгради читав систем типских личности које остају непроменљиве у једној одредници која их квалитативно дефинише. У овој Ћоровићевој драми то је готово архетипско знање о историјским личностима, где ликови постају нека врста носиоца симбола, где они сами остварују функцију сталних епитета: Милош Обилић – јунаштво, Вук Бранковић – издајство, Мурат – непријатељство итд.

Историјски комади су изгледа омогућавали најизразитије представљање националне свести и колективног духа, стога су најозбиљније и схватани. Свако поигравање са националном чашћу, па и осећањем за национално, квари општу идеју слободарске тежње народа.

Обилић: Ништа се не бојте... Знам ја улогу и у пићу. А ножа не дам.
Теиф ми да Мурата прободем.

МУРАТ: Ено!... Чујте га, људи!... Оно је махнито! (Исто: 556).

Удвајање стварности се постиже на неколико начина: кроз однос публике и глумаца (представа која се одиграва на сцени и обманута публика која ишчекује да представа почне), и двоструку стварност у комаду (глумци драмске садашњости који се припремају за улогу у „драми у драми” и глумци поистовећени са улогом у предстојећој „драми у драми”). Преплитање реалног света и света уметничког дела остварује највиши домет у рецепцији гледалаца – Југ: „Кад си из царске чаше отпио, треба и Југову да прихватиш. Нас два старца да се огледамо”, на шта Бошко одговара: „Хоћу, стари, јер си ти родио свих девет поштених синова. А у мене од двојице један хоће наопако” (Исто: 554). Постоји, међутим, једна стварност у драми која се никада не доводи у питање. Наш однос отуд постаје амбивалентан зато што глумце видимо као стварне, јер драмска садашњост за нас постаје стварност, а ликове уживљене у позоришну улогу као нестварне и њихово поимање стварности схватамо као искривљено. Овим се постиже извесно продубљивање хроноса у чијој основи лежи колективна свест, односно колективно поимање прошлости и њеног уздизања на раван остварења континуитета националног бића, чиме се на неки начин истовремено формирају и темпорални идентитет у свести ликова и гледалаца и временске вредности које постају само релационе на пољу драмских збивања, док њен виртуелни сегмент у основи остаје атемпоралан.

Та двострука димензија – унутрашња и спољна у исти мах – коју писац преноси и на сценску стварност, где мора, као и све друго на сцени, попримити чврсте обресе, најснажније се осећа у исказима самих ликова – Бошко доживљава прошлост као једину валидну садашњост. За њега је то готово

једина реалност. У низу његових поступака се овај ефекат још више појачава. Понашање ликова, па посредно и карактеризација зависни су од њиховог односа према стварности, према имагинарној или реалној темпоралности. На тој инстанци се они и профилишу. Специфичност драмске форме условљава природу временске димензије приповедног потенцијала и доприноси директности у приказивању *омнијемјоралностѝ, ѿранстѝемјоралностѝ* и *ахронији*.

Други ликови су свесни лаког искорачивања из света уметничке стварности у свет уметничке фикције и стога у духовитом тону врше супституцију једне категорије другом – Бајазит: „Косанчићу, не љути се! Узми оне друге чизме. И тако сваки зна да си турску уходио војску, па ће мислити да си их у путу подерао” (Исто: 550).

Свет драмског комада се састоји углавном од мушких ликова. Тиме се још једном поентира порука која ће бити пренета предстојећом „драмом у драми”: порука да су мушки ликови као учесници у догађајима важнији за представљање историјске прошлости. Стога се појављују само два женска лика – Мара и Вукосава, од којих се вербално оглашава само Вукосава кад пита остале да ли су спремни за представу, док се Мара испољава само кроз ритуални гест поклонивши се Бошку кад он пита ко му је снаха, на шта он презриво одговара: „Нашла слика прилику” (Исто: 555), што опет сугерише помирење и преплитање двеју стварносних равни уз помоћ којих се осветљава свеукупан Бошков став о овим ликовима. Њиховог активног учешћа у драмском току нема. Ова два женска лика се појављују још једном на самом крају, када их Косанчић позива да прве изађу на позорницу јер са њима почиње представа.

Крај комада се зато осећа као његов почетак, а тиме је, у суштини, остварен парадоксни идеал драматургије какав се – да наведемо нимало усамљен пример – указивао и једном Лудвигу Тику. Та суштина се састоји у томе „[...] да се театар поиграва с театром. То је круг [...] у коме се на крају налазимо тамо где смо били и на почетку” (FRANK 1985: 564).³ У гледалишту је тиме појачан утисак присуствовања припреми за представу, односно глумачкој проби какав је случај у драми *Шест љица ѿражи ѝисца* Луиђија Пирандела, где његов Редитељ каже: „Да, говорите тако, Мадам! То ће запалити гледалиште!” (Пирандело 1962).

Да нас неумољиве историјске чињенице не уверавају у супротно, могло би се помислити да је реч о антиципацији театарских техника које ће од Пирандела водити једном мање-више непрекинутом линијом до експерименталне праксе савременог „антитеатра”. Ми се, међутим, и овде сусрећемо са дуготрајним наслеђем европске позоришне праксе. Нема, наиме, никакве сумње да је, након Шекспира, након елизабетанског театра уопште, традиција

³ Уп.: „[...] daß das Theater das Theater parodieren wollte, und man also ein Spiel mit dem Spiel treibe. Es ist ein Zirkel [...] wo der Leser am Schluß grade eben so weit ist, als am Anfang” (FRANK 1985: 564).

„игре у игри”, као и читав шаролики спектар поигравања са очекивањима публике и њеним увлачењем у улогу или позицију повлашћеног сценског „инсајдера” – оног што види шта се крије иза завесе и шминке, иза кулиса, костима и задатих реплика – оставила трага и на нашим позоришним даскама. Не подлеже сумњи ни то да је таква улога „саучесника” у приказивању била у највећој мери додељивана публици у време европског романтизма. Суштина се огледа у специфичном урањању у драмски свет на начин на који је то скоро век касније дефинисала Рајанова разликујући два модела урањања: модел „телескопа” који је карактеристичан за конструисање контрачињеница и модел „space-travel vehicle” који прати урањање у свет фикције (в. RYAN 2001). Све то сведочи о вековној људској тежњи за материјализацијом унутрашњих побуда, односно за њиховом потврдом кроз процес испољавања, а потом у обрнутом поретку – оно што је доступно чулу вида утиче на формирање нашег унутрашњег доживљаја. Тако се и „савремена идеологија (наизглед) *чистије* видљивости заснива на *нађону* ка превођењу и тоталном укључивању у материјалност поретка слика; при чему она, иако наизглед неодређена и необавезна, како још Адорно и Хоркхајмер пишу, није ’ништа више прозирнија или слабија’” (Илић 2011: 175). Но пре него што осветлимо ову театарску праксу као историјски феномен, морамо детаљније размотрити функцију драмских ликова у светлу овог, за наше позоришне прилике, ретког, занимљивог и за анализу надасве драгоценог покушаја да се судбина јунака прикаже у знаку парадокса. У чему је његова суштина? Као што се из наведених примера види, противречним крајностима је наше расуђивање доведено до колапса који изазива дилему и занетост комадом, али у исти мах поступак показује изванредну тананост којом су ликови изграђени.

Степен њихове уверљивости постаје редундантан за свеукупан позоришни доживљај. Он се може прихватити као „маска по значењу и марионета по дејству” (СТАЈЕН 1970: 158). Мисаоно суделовање гледалаца нигде није експлицитније него у овој врсти драмских комада, јер је пишчев покушај да раскринка до тада прилично улећеног гледаоца и да пасивног посматрача интелектуално активира. Пишчев поступак је својеврсни *кончејто* којим се поспешује гледаочев имажинативни набој.

Све ово доводи до преиспитивања наших знања и превредновања досадашњих судова о могућностима театра. Уметнички ефекат се састоји у потресу насталом услед разбијања конвенције и континуираног присуства традиционалног у драмском дискурсу, чиме се и најдрастичније релативизује однос између фиктивног и реалног. Доводећи до извођачког савршенства идеју појмовног пара *сйварносѝ* и *йривид*, у коме се више не може разликовати шта је историјска чињеница, шта је реалност а шта фикција, Ђоровићеви драмски ликови својим парадоксним постојањем потврђују да су у време њиховог обликовања постојале неке непремостиве разлике између идеалног и реалног, због чега је писац изразите жанровске одлике комедије преобликовао на начин који га – независно од његове веће или мање арти-

стичке успелости – чини претечом театра апсурда. Но да бисмо пружили довољно доказа да Ћоровић и *Наше њозоришће* уистину представљају иновативну књижевноисторијску појаву *avant la lettre*, нужно је проникнути у све сегменте његовог историјског бића.

Знамо да је – упркос противљењу и осудама заговорника класичне драме који су у свему томе видели неку врсту недозвољеног „прекорачења” у домен „невидљивог театра” (Гете) – теорија „романтичне ироније” настојала да на трагу Русоа и Хердера оствари нов естетски циљ: пигмалионски преображај „мртвог” уметничког дела. Више је него очигледно да се и у Ћоровићевом комаду срећемо са драстичним прекорачењем границе између драме и режијске наратије у пословичним чизмама од седам миља, толико карактеристичним за све облике и видове романтичарске *трансјесције* која увек има за циљ и преображај, односно „прекорачење” у свести гледалаца. И није нимало необично што су такве драме, богате разноврсним, транслиминалним „прекорачењима” жанра, теме и медија, могле бити сврставане и у тзв. *драме за читање*.

То је, међутим, само површна генерализација, која не објашњава оне много дубље, много богатије, много суптилније односе у драми. Најпре, посматрано из угла раних романтичарских експеримената, ова Ћоровићева драма би лако могла бити схваћена и као својеврсни пледоаје за културну и националну обнову. Наиме, дидаскалије, режијски упут и духовити коментари глумаца непрекидно мешају прозаичну садашњост и славну националну прошлост. Наративни карактер текста у доба интимистичког читања и приватне лектире утолико јасније надомешта наглашено естетичку димензију на сценском и јавном простору уопште, тако да се позив на национално освешћење такође сам од себе обликује као нека врста сурогата или жанровског полубрата драме за читање.

Овде се у потпуности разоткрива раскорак између класичне теорије драмске затворености и радикалне отворености експерименталне праксе. Није притом реч само о семантичкој „расутости” текста – целокупна амбивалентност која се постиже сузбијањем уживљавања и емпатије код гледалаца кроз „реалистичке” коментаре глумаца, изазива једну врсту трајне и доследне „дезилузије”. Изазива једну провокативну врсту рефлексивно-херменеутичке рецепције која води у близину позноромантичарске драматургије.

То је уједно тачка на којој уметничка озбиљност прекорачује своје границе и обично запада у смешно, тачка где се узвишеност историјског чина или реплике претвара у пародију, где се биста од мрамора претвара у папирну имитацију. Симултаном повезивању на више равни одговара изразита интертекстуалност и мозаичко повезивање историјских асоцијација које претпостављају познавање повесних датости. Својим хибридни статусом Ћоровићева једночинка надилази жанровска одређења у смеру необичне психосемиотичке конфигурације: преплитање реалног света и текста драмске улоге производи нешто сасвим ново, а та нова непосредност како би се она зацело могла звати, будући да из ње проистиче и нов сазнајни доживљај

као такав, може се постићи једино кроз потпуно изменљив низ асоцијација, кроз низ који можда у својим почетним карикама показује извесну сличност с конструкцијама и ефектима романтичарских комедија, али их ипак превазилази, да би кроз тешње приањање уз реалност, остварио један експеримент каквог на нашим просторима није било ни у зачецима.

Но овде није довољно указивање на околност да уметност приказује саму себе. Реч је о моделу генерирања текста, о нарочито ефектним сценама где глумац истовремено – недиференцирано говори и као глумац и као лик којег тумачи. Ова схизоидност говора, која одликује естетички дискурс романтизма и која има свој најрадикалнији вид у Тиковом *Обрнутом свећу* (1845), имаће свој познатији наставак у Келеровом *Изгубљеном смењу* (1874) и Пиранделовом *Хенрију Четвртој* (1926), али је њена суштина садржана у феномену Аристофанове *парекбазе*. У њему је Фридрих Шлегел, „сива еминенција” романтизма, развио један наративни поступак у духу идеалистичке филозофије који на естетски начин заобилази проблем неприказивости апсолутног кроз рефлексију, а то значи: да приказано конфронтира са самим собом, да га стави изван снаге кроз „двоструки говор” и тако успостави нови семантички свет у парадоксу.

Каква је онда природа Ђоровићеве *mise en abyme* у односу на традиционални концепт игре у игри? У чему се огледа његово отискивање или чак превазилажење концепције драмских ликова у романтичарској комедији која, упркос сатиричким жаокама, само потврђује да се постојећи свет променити не може, чак ни по цену његовог радикалног „обртања”? Док су савременици могли у Ђоровићевом комаду да виде само оно необично и ново, да виде позоришни трик и дрскост према широкој публици, наши савременици би у њему с пуно права могли уочити превратничко прегнуће, и то тим више што је писац за њега везао неке – у нашој средини непознате – уметничко-техничке аспекте. Додуше, оно бизарно у комаду, иако по себи неспорно, било би изван свог окружења, изван српске културне средине, мање упадљиво. У време када је једночинка настала више готово да није ни било периферије у уметничкој традицији, али без обзира на утицаје, Србија је још увек на пољу уметности била „млада” земља, дакле земља „на почетку”, свакако не на митском почетку, па ипак на једном таквом почетку на коме се јасно могла одредити према традицији сваке врсте.

Најпре пада у очи да жанровско прожимање, та *доминанција* романтичарске поетике, па и приказ двострукости живота, удвајање и раскорак између идеала и стварности, између намере и последице човекових активности, између рационалног и ирационалног, обичног и необичног, познатог и непознатог, очекиваног и апсурдног – да све те одлике позноромантичарског „антитеатра” и сатиричних комедија, нису Ђоровића одвеле у комедиографску необавезност. Напротив. Уперена против губитка историјског сећања, заборава прошлости, његова антиципација модерног „антитеатра” водила га је *налицју комедије*, њеној „озбиљној” контрафактури – осуди националне равнодушности, осуди недостатка историјско-критичке рефлексије у години

пред сам почетак Великог рата. Привидно ограничено на саму уметност, па зато наизглед необавезно и безазлено, *Наше позориште* је „наше” већ и због тога што, у једном од својих ужих смислова, слика нашу неприпремљеност за историјску улогу, што слика необузданост, чак и нашу наивност у расуђивању и неретко буквално схватање – на крају, „наша” је и сама историја која је дала посебан печат националном менталитету и идентитету.

Може се слободно рећи да Ћоровићев драмски текст са парадоксном концепцијом прозаичних сценских „јунака” што играју стварне историјске јунаке обликује једну посебну врсту комуникације којом се „достојанство историје” спасава у делу: Ћоровићева једночинка преображава комуникативни чин у радњу, чији смисао остварују ликови на доиста иновативан начин који Енглези зову „enactment”. Њен крајњи резултат није ништа друго до – парадоксни театар.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЖИЖЕК, Славој. *Истицање реалног*. Нови Сад: Академска књига, 2008.
 ИЛИЋ, Влатко. *Увод у нову теорију позоришта*. Београд: Нолит – Алтера, 2011.
 ПИРАНДЕЛО, Луиђи. *Шест лица тражи писца*. Београд: Просвета, 1962.
 СТАЈЕН, Џ. Л. *Елементи драме*. Београд: Уметничка академија у Београду, 1970.
 ЋОРОВИЋ, Светозар. *Целокупна дела*. Књ. VII. Стеван Јелача (прир.). Београд: Народна просвета, б. г.

*

- FRANK, Manfred. *Ludwig Tieck: Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 6. Frankfurt a. M., 1985.
 RYAN, Marie-Laura. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Мaja D. Stojković

THE PARADOXICAL HERO IN THE THEATRE OF PARADOX (Pirandellian hero before Pirandello in the forgotten play by Ćorović – *Our Theatre*)

Summary

Svetozar Ćorović's one-act play from the year before the Great war, *Our Theatre*, takes a very special place in his rich and diverse dramatic opus. This place also belongs to the aforementioned Ćorović's forgotten play in the context of our entire dramatic heritage because of its innovative dramatic process, complex hero concept and attempt to show the hero's fate by using paradox. The aim of this paper is to draw a parallel between the

analysis of this play as a literary-historical occurrence *avant la lettre* and the poetics of the Theatre of the Absurd, dominant from the mid-twentieth century and even more so with the dramatic works of the Italian author, Luigi Pirandello, who first broke the already-existing forms of the theatre. Special attention should be given to the question of the conceptual pair of reality-delusion, as well as to the problems of chronotopes which arise from it. Furthermore, not only the question of the spectator's perception during one such displacement of reality should be addressed, but also the question of identity exchange through identification with the assumed role.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
maja.d.stojkovic@gmail.com

Др Драган Л. Хамовић

НАЦИОНАЛНО ТЛО И МОДЕРНОСТ У КЊИЖЕВНОЈ МИСЛИ И ПРАКСИ МЛАДОБОСАНАЦА*

У раду се бавимо проблемом односа између српске националне културе и модерних развојних изазова, о чему је 1908. писао Димитрије Митриновић у тексту *Национално тло и модерност*, као питањем актуелним и у другим текстовима младобосанског књижевног нараштаја и у написима Јована Скерлића, њиховог учитеља на пољу националне културне акције.

Кључне речи: Српска књижевност, Млада Босна, Димитрије Митриновић, Јован Скерлић, Милош Видаковић, „нови национализам“.

У монографији *Сарајево 1914* Владимир Дедијер подробно описује интелектуални и културни аспект делања младобосанских револуционара. За Димитрија Митриновића, поред осталог, напомиње да је доласком у Сарајево 1907. „убрзо постао главна снага у књижевном часопису *Босанска вила*, коју је претворио у трибину модерне“ (Дедијер 1966: 390). Митриновић, по давнијој Скерлићевој оцени, „један од главних идеолога и најбољих писаца“ младог нараштаја, објављује у лето 1908. у *Босанској вили* текст *Национално тло и модерност*. Почиње полемички управо у односу на употребу синтагме „национално тло“ у тадашњим књижевним расправама. Спорна тачка на коју се Митриновић обрушава, аналитичким доказима колико и реском иронијом, своди се на следећи став: „Појам *народно*џ, може се рећи, држи се не само контрарним него контрадикторним појмом *модерно*џ. И то је разлог због чега се код нас чешће види страх од модерности. [...] Можемо се ми и култивирати и модернизовати, па да ипак останемо, богу хвала, живи и здрави; може се наша књижевност подати снажном утјецају модерних књижевности запада, па да ипак остане наша, српска књижевност“ (Митриновић 1908: 290). Рад нешто друкчије именованог тематског тежишта, али у основи проблемски кореспондентан, објављује Јован Скерлић крајем исте године у *Српском*

* Текст је настао као резултат рада на пројекту *Смена њоеишких ѡпарадиџми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контексти* (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

књижевном гласнику. Реч је о познатом тексту *Обнова родољубиве поезије*, у којем Скерлић повлачи оштру границу између нових гласова, експонираних кроз „нови дух родољубља“ и оглашених стиховима Алексе Шантића и Вељка Петровића, с једне стране, и две међусобно поларизоване песничке праксе према којима критичар има једнаке резерве, с друге: према оставини националне реторике из раздобља „омладинске књижевности“ шездесетих година деветнаестог века, али и према поезији „однарођеној“, декадентној, претежној међу књижевним долазницима с почетка новог столећа. И код Скерлића нагласак је на модерном изразу, наспрам романтичарских „националних махнитости“ или „нехуманизоване и анационалне поезије“: „Пречишћено, модернизовано и разумно, јавља се понова у нашој поезији осећање националне и човечанске солидарности“ (Скерлић 1908: 838).

Митриновић отвара тему коју ће дотицати и у доцнијим текстовима, а тим трагом, као и под утицајем Скерлићеве национално-књижевне платформе, писаће и други аутори младобосанског круга, у настојању да преваладају споља наметану дихотомију између „националног тла“ и модерних струјања са разних западних страна. Обратимо сада пажњу на следећу реченицу, програмски интонирану: „Основни је циљ наших савремених песника, и њихова највећа брига, да дођу до песничког језика националног и универзалног у исти мах, који ће моћи да изрази сензибилност савременог човека и дух наше епохе, остајући при том на своме сопственом тлу, у присном дотицају са живим снагама земље.“ Ово, међутим, није Митриновићева реченица, мада би је могао потписати било ко од младобосанских књижевних аспираната – не припада никоме од њих, нити њиховом времену. Подметнути навод, наиме, потиче из есеја *Језик и поезија* Зорана Мишића (1955 – Мишић II 1963: 73), објављеног скоро пола века након Митриновићевог написа. И тај исказ не изражава само централну, него и често варирану идеју агилног заступника песничког модернизма после Другог светског рата, обнављану у Мишићевим полемикама с идеолошки арбитрарним надреалистима. Ни половином двадесетог века у књижевном животу није разрешено битно питање отворено почетком века, уистину разрешено унутарсрпске књижевности, у остварењима њених тешко оспоривих првака. (А како данас стоје ствари, у посувраћеним околностима обухватног културног рата против одржања српске традицијске самосвести, нема потребе трошити сувише речи.)

Вратимо се пак тексту *Национално љло и модерносћ*. Митриновић најпре скреће пажњу на поглавито локалне „етнографске“ оквире српских приповедача, али и на то да хоризонте почиње ширити тек поезија прве деценије новог века. Тако, прећутно полемише и с више пута понављаном Скерлићевом оценом Дучићеве улоге у текућем књижевном развоју.¹ Ни други младобосанци нису били склони да прихвате неке књижевне оцене свога

¹ „Тако се Јован Дучић, с једне стране, хвали као наш пјеснички реформатор и модерниста, а с друге стране се проклиње и ниподаштава што се однародио и дигнуо са националног тла“ (Митриновић 1908: 289).

признатог учитеља на терену националне акције. Спорећи се, они не спомињу поименце ни Скерлића нити кога другог. „Књижевни конзервативци упрли су прстом на одступање млађих од традиција“, пише поводом Дучића Владимир Гафиновић исте 1908. године у тексту *Један српски модерниста*, истичући да ће ново поколење „препородити морално и естетски свој народ“ (Гафиновић 1965: 263). Главну деоницу Митриновићевог програмског текста обележава истицање *субјективности* и ауторског *либерализма*, с тим што аутор не излучује своју посебност из колективног окружења², уз саморазумљиво „отворено, широко и симпатично осећање дужности“, солидарности према свом „неослобођеном народу“. Тим речима је, управо, ново поимање национализма објашњавао Боровоје Јевтић (Јевтић 1965: 13) у чланку *Нове генерације* из 1913. године.

У првом двоброју *Босанске виле* за 1910. у којем се, уз друга угледна српска књижевна имена с обе стране Дрине, укључује у рад редакције, Митриновић објављује текст насловљен *За наш књижевни рад*. У тексту се највише бави новом концепцијом гласила, заснованом на уверењима образлаганим у тексту *Национално њло и модерност*, али и измењеним културним и политичким приликама после нелегалне аустроугарске анексије Босне и Херцеговине. Стога је национална димензија рада истакнута у први план, као реакција на колонијалну политику Хабзбуршке царевине: „Послије анексије, кад пријети огромна навала туђинаца, с њиховом умјетношћу, с капиталом, с непријатељским расположењем према *урођеницима*, национални рад у Босни и Херцеговини треба да значи интеграцију народне снаге, скупљање српске отпорне силе на свим линијама“ (Митриновић 1910: 19). Али, при залагању да уређивачки фокус буде на локалним српским приликама, Митриновић не потискује тезе из текста *Национално њло и модерност*, него даје одлучну предност новој књижевној продукцији на рачун дотад претежних „етнографских“ прилога: „Наглашујем ријеч *савремених*. Не смије се мислити да је књижевност само онда национална кад представља једну важну страну опћег националног живота. Забацивши вриједност умјетничке личности и умјетничких амбиција, *Босанска вила* неће бити књижевни лист ако њено србовање убије њену књижевност“ (Митриновић 1910: 20). Указује

² „Наше доба карактерише се цртом свога индивидуализма и либерализма, оно је вијек жудње за јачином и пуноћом сопственог, појединачног живота, наша умјетност у основи је умјетност себе, личности, субјективности. И то се не смије заборављати. Ми, овако малени и слаби, морамо се свестрано и упорно, свим средствима, борити за опстанак у организму народа; дозвољено нам је и позајмљивати. Ми не сміјемо бити неосјетљиви према бујном и свестраном животу модерног и јаког запада, јер ће нас, некултурне и немодерне, тај бујни и снажни запад прегазити силом своје културе. Само, ради нашег угледања и позајмљивања од запада, ми не треба да се одродимо; треба да се оплодимо. Страни утјецај треба да буде национализован, модифициран према нашим силама и приликама и од странага треба уносити само оно што је довољно космополитско, опће, да би се код нас могло добро и природно сродити с нашом народном душом. Нама не треба снобова и парвенија него збиљски културних и модерних Срба“ (Митриновић 1908: 305).

уједно и на два „локална“, покрајинска, илустративна примера „лијепе средине између патриотске и артистичке тенденције“, Шантића и Кочића.

Упоредо с Митриновићем, али на страницама бечког часописа *Зора*, Перо Слијепчевић нашироко теоријски излаже значењски обухват актуелног појма *Модерне*, зналачки пролазећи кроз примере из европских књижевности, да би се, напokon, зауставио на српском случају. „Код нас Срба Модерна датира од 70-их година од нових друштвених идеја, и све је до данас неоригинална и без одређених путова. У најновије се вријеме грозничаво импортира са Запада и лозинка је: *Зајадна култура!* [...] Али нама треба *наше културе*, ако се то да у принципу“, наглашава Слијепчевић и закључује: „Али утолико интензивнија треба да је воља за упознавањем својих народних клица [...] Ми имамо, са становишта умјетности, ипак величајну базу и у смислу према доле, у народној традицији, и у хоризонталном, у нашој народној психологији и темпераменту. То су принципијелне базе!“ (Слијепчевић 2013: 42, 43).

Одвија се, значи, одсудно померање у схватању *националног* чиниоца у књижевности: са колективне и спољне, на дубоко личну искуствену оптику, до у несвесне и неосвешћене дубине. О томе говори и Митриновић 1908. помињући да је модеран онај који осећа „сав овај хаос кључања и врења“, „уздрхталу, несређену и неодређену атмосферу наше прелазне и, можда, изванредно значајне епохе“ (Митриновић 1908: 306). Још концизније, с краја текста *Обнова родољубиве њоезије* Скерлић дефинише поменуто померање: „Наша отаџбина је у дну целог нашег бића, она је оно што је најосновније и најинтимније у нама: ми је волимо више нагоном него разумом, и волимо је са свом слабошћу коју човек има за своје рођене и драге. Наша душа само у њеној средини налази своју равнотежу, и сву нашу мисао, сву нашу душу, ми можемо казати само на језику који смо од матере научили“ (Скерлић 1908: 837). Модерни индивидуализам, другим речима, омогућава да се о стварима заједнице, савремене и повесне, проговори из најличнијег, сложеног и нужно противречног доживљаја, као њена освешћена и неодвојива честица.

У *Српском књижевном гласнику* 1913. године, у напису *Нови омладински листови и наци нови нараштај*, Скерлић почиње приказом четири гласила српске и српско-хрватске омладине, али такође настоји да оцрта жељени портрет тога нараштаја, полазећи од снажне улоге омладинске периодике за укупни развитак током претходног века: „Место 'статике' још недавнога жалосног, малокрвног и клонулог доба, како би рекао Митриновић, јавља се увелико 'динамика' данашњице, један нов дух вере у живот, љубави за рад и стварање, националне енергије [...] Затим, нови нараштај је, у најбољем и најактивнијем делу своме, дубоко националан, са култом националне енергије и акције“ (Скерлић 1913: 220, 221). Потом, овај генерацијски портрет прелази у прокламацију „новог национализма“, јер, по Скерлићевој тврдњи, „има национализма и национализма“: „Нови национализам је у свом реализму демократски и социјалан, не за љубав звучних речи и лепих формула, но зато што се ослања на широке масе народне, које су извор снаге нације,

и што за свој природни циљ сматра пуно, материјално, интелектуално и морално подизање тих темеља и стубова нације“, то је „национализам самопоуздања и индивидуалног и националног напора“ (Скерлић 1913: 222). Национализам, дакле, социјално осетљив и индивидуално обележен.

Речена тема била је предмет неспоразума и на политичкој левици пред сам Велики рат. У листу *Звоно* Данило Илић отворено замера да су Марксове идеје српске „главешине социјалистичког покрета искривиле толико да говоре да смо ми Босанци срећни што смо колонија“ и да се чудно „слажу дела аустријског министра спољних послова и речи наших ’вождова’, који се заузимају за аутономију Арбаније, а Југославенима одричу право на њу“ (Илић 1965: 26). Исправан политички став према националном аспектима Илић документује опсежним цитатом из скупштинског иступа једног аустријског социјалисте, о народносном карактеру културе: „А свака је пак култура национална. Она почиње у каквом нарочитом народу и показује у својим највишим формама – и баш у тим највишим – одлучан национални карактер. Социјализам и национална идеја нису дакле никакве противности. Сваки покушај да се ослаби национална идеја, мора, ако има успеха, смањивати богатство човечанства“ (Илић 1965: 25).

Погледи Скерлића, „нашег учитеља“ (како га, рецимо, назива Перо Слијепчевић), дословно или у парафрази, одјекују у текстовима књижевних младобосанаца. Ако су у осећању књижевних изазова отишли корак даље у односу на овога, чак и за савременике понечем ригидног критичара, Скерлић је ипак доносио реално становиште националне културне борбе, управо засноване на синтези упоришта националног наслеђа и оскушнвања савремених токова. Ако су, упркос Скерлићу, младобосанци редовно објављивали у *Босанској вили* Дисове стихове, или бодрили потцењену Исидору, ако су чинили упитним Скерлићев приступ критици или концепт *Анџологије новије српске лирике* Богдана Поповића, није им падало на памет да урушавају живе монументе слободног Београда. И у краткој сарајевском часопису *Српска омладина* – који Скерлић прво приказује у поменутом прегледу – у оптицају су идеје Скерлићеве и Митровићеве, у политичкој равни (у афирмацији „новог национализма“) колико у домену књижевних повода. Милош Видаковић, у чланку „На почетку дела“, спомиње „праву националну свест“ књижевно остварену код Вељка Петровића или Николаја Велимировића, а изнад свих истиче „исполинску“ појаву Мештровићеву и његов скулпторски „косовски циклус“ – као што га је истицао и Скерлић.

Мештровић је био идеална фигура за потребе тадашње омладинске борбе: Хрват који српску епiku клеше у камену и представља Краљевину Србију на међународној изложби у Риму, као и по „политичкој“ семантици његових дела. „Италијанска штампа је опазила и моћно нагласила ову културну најезду барбара, њихову свјежу и дивљу снагу народа који је тек у младачком напону свог живота, који се није средио и дозрио културно, али који показује часну тенденцију да се среди, и културно дозријевши, врати свој дуг опћој култури, задуживши је изражајем своје индивидуалне националне

душе. Срби су са Мештровићем донијели гест националне жртве, култ хе-роизма“ – истиче Митриновић који се спремно подухвата теоријске арти-кулације Мештовићевог рада. Опет доследно ранијем објашњењу саодноса „националног тла и модерности“, у средиште поставља перспективу поје-динца: „Прослављајући националну пожртвованост и снагу својих и снагу својих укамењених богова од снаге, он слави њихову љепоту душе, њихову оданост нашој опћој души националној [...] то је љепота оданости индиви-дуалне душе колективној“ (Митриновић 1911: 146). Као конкретна слика по-дељености између уметничких порива и националног деловања унутар књи-жевног текста, може нам послужити ауторски случај прерано преминулог Милоша Видаковића, образованог критичара, али и врло занимљивог песника у настајању. У осврту на књижевна достигнућа својих исписника, Боровоје Јевтић у тексту *Млада Босна*, на страницама *Босанске виле* (1913), упућује прекор Видаковићу због такве, премда не само његове подвојености. „Међу-тим, г. Милош Видаковић, који пропагује животну радност и упућује на ле-поту и вредност живота, егоистичан као већина песника, певао је само о себи и о својој љубави у нежним флуидним стиховима“, пише Јевтић под видним рефлексом Скерлићеве књижевне педагогије: „У последње време дао је до-бре огледе песме која има за тему један моменат из наше народне историје (Момчило и Војвода Кајица“ (Јевтић 1913: 338). (Слична примедба заоби-лази Перу Слијепчевића, иначе скрајнутог као аутора лирских радова у пре-чишћеном, гипком једанестерачком стиху, а за кога Јевтић тада бележи да је написао „неколико песама у којима се може наслутити један мистичан ветар наше опеване легенде и узнемирани вихор наше снаге, која се манифе-стовала у последњим победним ратовима“ (Јевтић 1913: 338). Вероватно је младобосански критичар имао на уму песме као што су *Скадарска војна* и *Жене*, у којима је дата широка и сликовно срезана, динамична композиција реалних подвижника свенародне опсаде Скадра у Балканском рату, у којој срчано учествују и старци и жене – песме из нејасних разлога остале дуго изван видокруга нашег родољубивог песништва.)

Милош Видаковић, чија је прозна *Луда ђесма* (1912) чиста експресиони-стичка егзалтација, у таквој борбеној општој атмосфери хтео је дати лирски обол националном делатном покрету. Вратио се рекреацији класичних мо-тива српске епике, у сонетима парнасовски уобличених сцена, сасвим налик Дучићу у *Царским сонетима* (с којима дели насловну синтагму), али и као одјек на здружено фаворизоване Мештровићеве косовске скулптуре. Мештро-вићевим каменим креацијама као подстицајуможда понајвише дугује сонет *Краљевих Марко*, који делује као лирска импресија поводом нареченог дела („Ето га, слази као бор усправан [...] / Ко весник једне праведности страшне, / Ко пророк снаге једне презамашне, / Потомак силни дурмиторског цина“). Али, и поетички неизбежно расцепљени Видаковић настоји да оцрта изве-сно слово разлике између хладног, имперсоналног парнасовства и врућег личног удела у интерпретацији предања, на чему, рецимо, Митриновић инсистира у тумачењу Мештровићеве уметности. Док у „Посвети“, уводном

сонету, декларише улагање свега личног зарад достизања епифаније гордог и лепог света епске прошлости, у финалним стиховима како пролошког тако и епилошког сонета појављује се индивидуални лирски глас, прожет и потресен евокацијама далекопрошлог („Њих, што нам даше славне епопеје, / Животом својим хоћу да оживим“), чији је блесак у болном раскораку са стварношћу народа који вековима страда: „И када као светлосна поплава / Прођу са блеском који засењава, / Са свирком која одмерено јечи, // У души увек заостане један / Неказан, дубок, дубок, недогледан / Бол, што га неће испевати речи.“ О томе истом говори Видаковић као критичар, поводом „предањских“ песама Мирка Кривошеје: „Сва лепота старе културе, гледана кроз један огроман јад народа, добила је знамење једне страшне туге“ (Видаковић 1971: 326).

Али, и у поменутој *Лудој њесми* израња дубина колективног гласа и сазнања, најављујући поетику нове епохе, експресионистичке и авангардне, побуњеничке и превратничке – политички колико и књижевно. Финале ове поетске творевине, мутно али екстатично, призива слике рубних, страшних искустава предака, најављујући „кржаве олује међу људима“: „Нека је благословен тај благородно-зликовачки разбуђени део у нашој души, који, волећи неред, пркоси свим робијама и конопцима и жели ослобођење заробљених, крваво и мучно дело“ (Видаковић 1971: 101–102). Базични призив „националног тла“ и „колективне душе“ проговара ванредно експресивно у Видаковићевој *Лудој њесми*, док песник, по вољном диктату дужности, већ болестан и на смрти довршава тек местимице успеле *Царске сонетне*, чију објаву неће ни дочекати.

С друге стране, Димитрије Митриновић, у *Естетичким конјемилацијама* (1913), такође спаја епохалне тежње бунтовних европских духова с тлом националне егзистенције, ослобођење мисли и стварања и ослобођење народа и његове енергије:

Напред се мора: а да има добри разлог, наша је вера дубока колико смо дубоки: значи да ће се мисао заратити са насиљем и да ће јој снага народа бити победоносност. Оживотворење је идеала што треба народу и што хоће мисао, и једини је начин да се насиље сруши и заснује човечност: народ просветити а мисао ојачати; философију спустити до демоса, демос уздићи до философије. Напред се мора, јер је безмерна воља живота у нама што нас гони, вечна воља, као воља створитељева јака; а има доброг разлога за живљење, није без благе сврхе сва грдоба коју нам род подноси од кад га је немоћног и победничког на земљи. (Митриновић 1913: 285)

Овај текст је одавно Предраг Палавестра означио као „први манифест футуризма“ у српској књижевности – премда и годину дана раније објављена *Луда њесма* заслужује сличан третман. Две суверене разраде истородног становишта, у истом генерацијском кругу, утиру пут поратним, авангардним самооткривањима у дубинама „националног тла“: Црњанског, Растка, Наста-

сијевића, Дединца и других. Њихова су дела оваплотила тежњу да се модерна српска књижевност еманципује од статуса пасивног примаоца импулса и модела из водећих европских култура и да се постигне дијалошки однос и динамична равнотежа између припадајуће традиције и актуелних општијих промена и преображаја. Следећи Скерлића, путовању младих током прве деценије двадесетог века, младобосански књижевни корифеји су програмски јасно изразили речени проблем, свест о томе да индивидуални таленат изискује матични традицијски хоризонт, широк и дубок, по којем се може слободно и одговорно кретати. Плод такве свести чине највиши и најособенији продори полифоне и разуђене модерне српске књижевности.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Видаковић, Милош. *Сабрана дела*. Предраг Палавестра (прир.). Сарајево: Свјетлост, 1971.
- Гађиновић, Владимир. Један српски модерниста. У: Предраг Палавестра. *Књижевносћ Младе Босне II*. Сарајево: Свјетлост, 1965.
- Дедијер, Владимир. *Сарајево 1914*. Просвета: Београд, 1966.
- Илић, Данило. Наш национализам. У: Предраг Палавестра. *Књижевносћ Младе Босне II*. Сарајево: Свјетлост, 1965.
- Јевтић, Боривоје. Млада Босна. *Босанска вила XXVIII/ 24* (30. децембра 1913).
- Јевтић, Боривоје. Нове генерације. У: Предраг Палавестра. *Књижевносћ Младе Босне II*. Сарајево: Свјетлост, 1965.
- Митриновић, Димитрије. Национално тло и модерност. *Босанска вила XXIII/ 19* (10. јула 1908).
- Митриновић, Димитрије. За наш књижевни рад. *Босанска вила XXV/ 1–2* (15. јануара 1910).
- Митриновић, Димитрије. Мештровић. *Босанска вила XXVI/ 9* (15. маја 1911).
- Митриновић, Димитрије. Естетичке контемплације. *Босанска вила XXVIII/ 20* (30. октобра 1913).
- Мишић, Зоран. *Реч и време II. Песничко искуство*. Београд: Нолит, 1963.
- Палавестра, Предраг. *Књижевносћ Младе Босне I–II*. Сарајево: Свјетлост, 1965.
- Скерлић, Јован. Обнова родољубиве поезије. *Српски књижевни џласник 21/ 11* (новембар 1908).
- Скерлић, Јован. Нови омладински листови и наш нови нараштај. *Српски књижевни џласник 30/3* (март 1913).
- Слијепчевић, Перо. Модерна и ми. *Књижевно-критички радови*. Сабрана дела. Станиша Тутњевић (прир.). Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске – Свет књиге, 2013.

Dragan L. Hamović

THE NATIONAL GROUND AND MODERNITY IN LITERARY THOUGHT
AND PRACTICES OF THE YOUNG BOSNIANS

Summary

In his article “The National Ground and Modernity” (1908) Dimitrije Martinović opens the subject that he would touch upon in his later texts, as well as the other Young Bosnia authors, in their attempts to overrule the externally imposed dichotomy between “national ground” and modern literary strands. The main part of the Mitrinović’s program texts is characterized by emphasizing *subjectivity* and authorial *freedom*, while the author does not insist on his own individuality from the collective surroundings, with self-explanatory “open, wide and likeable sense of duty” and solidarity with his “unliberated people”. Pero Slijepčević also addresses the shift in the understanding of national component in literature: from the collective and external to deeply personal experiential lenses, leading to unconscious and unaware depths. Jovan Skerlić’s views, verbatim or paraphrased, echo in the literary texts of the Young Bosnians, since it was Skerlić who delivered the realistic grounds for the national cultural uprising, based on the synthesis of national strongholds and the perception of contemporary trends. In the *Crazy Poem* by Miloš Vidaković the depth of the collective voice and knowledge emerges, announcing the poetics of the new expressionistic epoch, rebellious and subversive. The grand finale of the poetic creation, obscure but ecstatic, summons the images of marginal, terrifying experiences of the ancestors, announcing the “bloody storms between people”. Following Skerlić, through their program texts the literary figures of the Young Bosnia expressed their awareness that individual talents need the wide and deep traditional horizon of the homeland. With this, they have laid foundations to postwar, avant-garde self-discoveries in the “national ground” for Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, Momčilo Nastasijević, Milan Dedinać and others.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
hamovicdragan@gmail.com

Др Предраг Ж. Петровић

СЛИКА ВИЗАНТИЈЕ У СРПСКИМ АВАНГАРДНИМ ПУТОПИСИМА

У раду се анализира како се у путописима Станислава Кракова, Станислава Винавера, Милоша Црњанског и Растка Петровића успоставља слика Византије и њеног културног наслеђа. За сваког од ових авангардних аутора Византија постаје симбол спрам кога се оцртава поетички, политички и историјски идентитет у годинама након Првог светског рата. Најзначајнији књижевници и путописци тога доба доживљавају Византију као део властите духовности што иницира низ питања о уметничком трајању и континуитету. Византија се у авангарди указује и као полазиште за критику евроцентризма, тачније западноевропске културе која толико дугује византијском наслеђу али то углавном не жели да призна.

Кључне речи: путопис, Византија, авангарда, култура, уметност.

Византија је једна од сталних тема новије српске књижевности. У време модерне она се успоставља у поезији Јована Дучића, Милана Ракића и Милутина Бојића. Током авангарде путопис ће бити жанр који ће јој посветити највећу пажњу да би у послератном модернизму то опет била поезија, од Миодрага Павловића и Васка Попе до неосимболиста Ивана В. Лалића и Јована Христића. Романи Борислава Пекића, Милорада Павића и Горана Петровића понудиће слику византијске и средњовековне прошлости у постмодерном кључу, да би у новије доба Радослав Петковић направио искорак ка новим поетичким могућностима да се о Византији приповеда у доба интернета и хипертекста.

Полазиште за разматрање како се византијско наслеђе открива, тематизује и вреднује у српској књижевности могла би бити два есеја која имају програмску тежину не само због изнетих ставова него и због поетичког и идеолошког контекста у којем су настали. Први је Винаверов есеј *Скерлић и Бојић* (1935) у којем је песништво модерне повод за формулисање авангардног односа према Византији, а други је оглед Јована Христића о Ивану В. Лалићу

из 1969. године који је до данас остао незаобилазан за одређење модернистичког схватања традиције и културе у српској књижевности, првенствено поезији.¹ У оба текста истиче се значај Византије за успостављање веза са једним делом наше недовољно познате и признате традиције која би нас онда, како то наглашава Христић, водила до медитеранског културног круга и Грчке као „традиције свих традиција“ (Христић 1994: 92). Међутим, за Винавера је повратак византијском наслеђу важне само због успостављања континуитета, на чему ће у елиотовском духу инсистирати модернистичка поезија друге половине прошлог века, него из разлога који се могу назвати субверзивним, што иза данашње визуре свакако делује провокативно. Иако је објављен у време када је авангарда већ окончана, у есеју *Скерлић и Бојић* Винавер евоцира и коментарише моменте великих поетичких промена у годинама пре и поготову након Великог рата, отварајући стално тињајуће питање о односу српске књижевности према националној традицији али и изазовима модернизације. У авангардном духу, Византија би у српској књижевности и култури могла бити носилац субверзивног потенцијала, односно полазиште за обнављање оне друге и другачије традиције која је насилно прекинута Вуковом реформом језика. Сећајући се почетака српске авангарде, Винавер говори у име генерација песника који су се афирмисали непосредно пре и у годинама након завршетка Првог светског рата. „Ми смо тада осетили да је потребно ухватити везу са Византијом. Ја сам држао да је Византија потребна да бисмо обновили традицију језика коју је претргао Вук“ (Винавер 1975: 155). Дакле, повратак Византији и средњем веку значио би успостављање дисконтинуитета са канонизованом вуковском традицијом и епским десетерцом, те прилика за превазилажење неких ограничења које је језичка и културна реформа заснована на фолклорној парадигми наметнула српској књижевности. Оваква, далекосежна могућност да повратак византијском наслеђу буде окосница модернизације језика, испојила се у једном делу међуратне књижевности коју репрезентују поезија и проза Момчила Настасијевића а потом и Растка Петровића, Милоша Црњанског, па наравно и самог Станислава Винавера.²

Ипак, авангардни жанр у којем је двадесетих година Византија најприсутнија свакако је путопис. Најзначајнији путописци тога доба доживљавају Византију као део властитог духовног и националног идентитета, али и као повод за промишљање питања историјског континуитета и уметничког

¹ Томе у новије време треба додати и есеје Радослава Петковића сабране у књизи *Византијски инјернеј* (2007) који разматрају све историјске и културолошке недоумице о Византији – од тога да држава под тим именом заправо никада није ни постојала, преко питања колико је успон српске средњовековне државе допринео слабљењу источног царства, па до тога како се слика о Византији образује на почетку новог миленијума у виртуелној мрежи знања и моћи какав је интернет.

² О могућности да повратак византијској и српској средњовековној поезији буде окосница нашег песничког језика у време авангарде в. ПЕТРОВИЋ 2013.

трајања. Она се, међутим, указује и као полазиште за критику евроцентризма, тачније западноевропске културе која толико дугује византијском наслеђу, али то углавном не жели да призна. Византија у путописима Милоша Црњанског, Станислава Кракова, Станислава Винавера и Растка Петровића вреднује се као онај изузетни али скривени, потиснути и непризнати ток европске традиције. Њена путописна слика је изразито амбивалентна јер је у знаку трајања културних тековина и утицаја на европску уметност, али и у исти мах и пропасти некада моћног царства од кога су остале само рушевине и скривена знамења. У Византију се као физички простор не може путовати јер као држава и територија више не постоји на геополитичкој мапи али њено присуство се открива у геопоетици медитеранских градова. Црњански је открива док путује Тосканом, Винаверу и Кракову она је тема док бораве и пишу о Венецији, а Растко Петровић о њој размишља дивећи се Цариграду. Двогласна артикулација или двострука економија путописног текста, како је одређује Деан Дуда, као повезаност са институцијом књижевности у њеним различитим историјским и културним конфигурацијама и, на другој страни, са визелним и текстуалним праксама саме културе путовања (DUDA 2005: 99), добија у случају слике Византије у авангардним путописима још један специфичан књижевно–идеолошки моменат. Она се генерише у особеној имагинацији у којој се сусрећу присутно и одсутно, политика и поетика, историја и фикција, она је полазиште за успостављање и промишљање сусрета Истока и Запада, Словена и Европе, православља, католичанства и ислама.

Замишљена као извештај са XIV венецијанског бијенала репортажа *Сейштембар у Венецији* Станислава Кракова, објављена у листу *Време* 1924. године, вишеструко је превазишла ту првобитну намеру и постала расправа у путописној форми о статусу уметности у модерном свету као и о односу класичног и авангардног сликарства. Описујући Венецију као вековима стваран мозаик сачињен од византијских, готских, ломбардијских и ренесансних делова, Краков ипак највећу пажњу посвећује питању колико величанствени град у јадранској лагуни дугује старој престоници на Босфору. Млетачки дужд Доменико Контарини ангажовао је у XI веку венецијанске мајсторе да по узору на цариградску цркву Светих Апостола изграде базилику Светог Марка. Ово раскошно здање улепшавано је наредних векова византијским уметнинама, али стеченим, како Краков истиче, бруталном крсташком пљачком. Овде се тако отвара једна важна тема доцније српске књижевности, од Павићеве приповетке *Коњи Свејџо Марка*, преко Лалићеве песме *Acqua alta*, до романа *Ојсада цркве Свејџо Сјаса* Горана Петровића. У свим тим делима историјске чињенице о латинској пљачки Цариграда за време четвртог крсташког похода 1204. године постале су метафора до данас неразрешеног односа Истока и Запада, судбоносног питања које подрива етичко и سماоно устројство европске историје и културе. Подсећање на бескрупулозно наличје венецијанске славе Краков наставља коментаром о подређености естетских и хуманистичких идеала уметности комерцијалним захтевима

и њиховим свођењем на туристичке услуге. „У цркви светог Марка само се патос може посматрати бесплатно. Све друго мора да се плати да бисте видели“ (Краков 1924: 6). Град раскошне архитектуре и богатог историјског наслеђа указује се тако и као репрезент модерног доба у коме владају економски захтеви, а уметност и религија постају интегрисани у целину потрошачког друштва.

Управо питање значења и домета уметности у савременом друштву добија у завршници Краковљевог путописног текста провокативно разрешење. Став да уместо у Цариград треба доћи у Венецију да би се доживела узвишеност и трагедија Византије, Краков поткрепљује описом фреске распетог Исуса на своду централне куполе цркве Светог Марка. „Разапет Христос, бескрајно болан, само га Византија може тако дати, бескрајно чедан и наг, са пет отворених рана из којих тече крв као зраци сунца“ (Краков 1924: 6). Међутим, тих дана у Венецији већу пажњу привлачи једна друга слика изведена кубистичком и конструктивистичком техником на којој је приказан нови „бог“ модерног света. То више није свет хришћанске религиозности већ идеологије и политике. Реч је о импозантном портрету Лава Троцког који је изложен у салону Совјетског Савеза на бијеналу, салону у којем наспрам византијског царског пурпура доминира црвена боја комунистичке револуције. „Троцки, решен кубистички, сав на челичним конструкцијама, у сферама пуним пламена, експлозија и дима кроз које јуре бомбе, аероплани, ратни бродови и зелени отровни гасови. Троцки цео у једном гесту који показује пут у светску револуцију“ (Краков 1924: 6). Тако се у Краковљевој путописној слици Венеције половином двадестих година прошлог века сучељавају два фигуре – византијски Исус као врхунски израз религиозне уметности проистекле из хришћанске вере у спасење и комунистички Лав Троцки у уметничкој визији инспирисаној идеолошком вером у револуцију и технолошки напредак. Док Исус, постајући туристичка атракција, губи своју ауру, комунистички бог је добија у процесима политизације уметности која, како ће то 1936. објаснити Валтер Бењамни, свој врунац има у рату (и револуцији) као тријумфу технике (аероплани, бродови, бомбе, отровни гасови на портрету који Краков описује) али и естетског уживања. „Сва настојања на естетизацији политике кулминирају у једној тачки. Та тачка јесте рат. (...) Човечанство, које је једном, код Хомера, за олимпијске богове било предмет посматрања, постало је то сада за себе. Његово самоотуђење достигло је степен на којем оно сопствено уништење доживљава као прворазредно естетско уживање“ (BENJAMIN 2007: 128–129).³

³ Познато је, наравно, да је након обрачуна са Стаљином, Троцки постао нека врста свргнутог, протераног и забрањеног комунистичког божанства. Паралела између Христа и Троцког, односно хришћанске и комунистичке иконографије, иронично успостављена у завршном делу Краковљевог путописа, биће нешто на чему ће инсистирати многи каснији критичари марксизма и комунизма у двадесетом веку. Тако амерички социолог Роберт Такер истиче да је комунизам по многим својим учењима имао карактер мита и хришћанске

Убеђење да се само у Венецији може спознати не само наслеђе Византије него и њена актуелна духовна присутност дели и Станислав Винавер у путопису *Коначна Венеција*, објављеном 1935. у *Српском књижевном гласнику*. Везе између јадранског града и несталог источног царства Винавер види знатно сложеније него Краков. Нису у питању само историјске, геополитичке и уметничке везе него и односи који спадају у домен метафизике и мистике. Иако је рефлексима о Византији посвећен само кратки, завршни део Винаверовог текста, чини се да је управо та завршница пажљиво припремљено смисаоно поентирање одговора на питање којим путопис почиње – у чему је тајна недокучиве лепоте Венеције. „Нема великог писца који се није бавио питањем Венеције. Ма када, можда у зрелим акордима помирења са животом, можда у часовима сумње у своју стваралачку моћ, – једном тек искрсне пред великог писца као проблем: не Венеција онаква каква је – већ питање о њој. Оно је битно за нашу културу. Откуда лепота Венеције? У чему је лепота Венеције?“ (ВИНАВЕР 1991: 251). Винавер нуди одговор који се разликује од свега што је до тада о лепоти тог града написано, одговор који призива причу о слави и пропасти Византије.

Као и Станислав Краков, и Винавер Венецију види као велики мозаик стилова, утицаја и знамења али у том мозаику он налази стално пулсирајуће врење у којем се час сусрећу а час драматично сукобљавају различите силе, интереси и времена. Величанствени парадокс овога града је у деликатном односу пролазности и вечности јер Венеција је „вечна пролазност“ (ВИНАВЕР 1991: 252), привид који траје, окамањени шум времена. Све је у њој камења чипка химере, драж сна из 1001 ноћи, крхи тријумф људског духа и архитектонске конструкције у чему Винавер осећа тамно али присно присуство Византије које се разрешава на крају путописа. Као наследница античког света Византија је у својој уметности, филозофији и теологији опсесивно разрешавала питање односа вечног и ефемерног, жудње за божанском целином која се мора створити од овоземаљских крхотина. У том напору Византија је дошла до трагичног сазнања да се вечност и целина морају створити ни од чега. „У Византији, сломом древне камените вечности“, пише поетски надахнуто Винавер обликујући свој путопис као лирску прозу, „мрамор се у иверје бело распрштао, и дошао је страшни осећај да вечности нема и да се мора створити. То је тражило и хришћанство и стара тежња за целином. И стварана је вечност – у сваком пролазном тренутку, од свега пролазног“ (ВИНАВЕР 1991: 275–276). Разрешавање тог односа пропадљивог и вечног Византија је пренела у наслеђе Венеције онога тренутка када се уморила, када у њеној духовности више није било врења и динамизма. Винавер нуди

догматике, а његови идеолози су били попут пророка који су водили масе. Комунистички систем преузео је на себе да обезбеди „свеобухватни поглед на стварност, референтни оквир унутра кога се могу наћи одговори на сва важна питања. Ово указује на извор привлачности његовог система за неке савремене људе код којих је ослабило упориште традиционалне религије али је жудња за интегралним погледом на свет остала и даље жива“ (TUCKER 1972: 22).

занимљив одговор на питање зашто је Византија пропала. Њена пропаст била је заправо израз „духовног жудбовања“ за варварским витализмом који је она онда оплеменила својом раскошном културом. „Она је потражила варваре, она је у свом истинскијем, духовном жудбовању нашла Словене, она се угнездила у мешавину и чудо Венеције“ (ВИНАВЕР 1991: 275).⁴ Превневши свој космополитски дух Венецији Византија је од своје пропасти направила тријумф, наставила је да у латинском граду самерава односе пролазног и вечног и да у свом новом духовном врењу повезује грчке, словенске и латинске културне силе. Зато што је византијско наслеђе присутно и међу православним Словенима на Балкану и у католичкој Венецији, Винавер има потребу, карактеристичну за поетику путописа, да присваја простор којим се креће, односно да га доживљава као интиман, присан, свој, и у индивидуалан и у колективном смислу, па ће тако и Византију и Венецију на крају текста одредити као „наше“. Изражавајући похвалу византијском религиозном сликарству као једином правом и аутентичном, за тренутак ће и напустити причу о Венецији и пренети се у балканске просторе. „У најтрошњијој црквици у Македонији осетио сам јаче ужас и победу, страх и његово превазилажење, но у фантастичним катедралама где се математика удружила са начелима обе стране, где се, објективно, и ђаволу одаје признање“ (ВИНАВЕР 1991: 276). Наравно, Винаверова визија света, у знаку бергсоновског динамизма, не признаје биполарне опозиције било да је реч о односу традиционалног и модерног или, пак, божанског и демонског. Управо искуство Византије потврђује да нема трајне победе али ни трајног пораза него самосталног светскоисторијског „врења“ у коме је Византија своје трајање наставила кроз Венецију, односно како то Винавер вели, „Византија се кроз њу, преко ње, дочепала још једне двосмислености за своју смесу“ (ВИНАВЕР 1991: 277).

Док је Кракову и Винаверу Венеција онај повлашћени, у исти мах и реални и симболични простор у коме доживљавају откровење Византије, Црњански њено присуство открива у пределима Тоскане. Путопис *Љубав у Тоскани* (1930) дело је Милоша Црњанског у којем је вероватно највише присутан суматраизам као поетика у чијем је средишту особени доживљај простора. Зато је управо у путописном жанру суматраизам могао да испољи све своје могућности: од карактеристичних поетских симбола и поетичких фигура, на првом месту неба, преко позиције приповедача као етеричног биће што својим лирским пулсирањем повезује просторе и времена до неочекиваних смисаоних и асоцијативних веза које прожимају физичке и метафизичке сфере постојања. Путуюћи кроз тосканске градове Црњански се у

⁴ Могуће је да је Винаверова визија Византије која жуди за варварима, делом била инспирисана познатом Кавафијевом песмом *Ишчекујући вараваре* која ће свој доцнији, полемички, одјек наћи и у песми *Варвари* Јована Христића. У време данашњих мигрантских кретања и сеоба народа са истока на запад сваки од ових текстова указује се као (не)очекивано актуелан.

исти мах креће и кроз историографске, путописне и књижевне текстове о овом делу Италије. Заправо читав тај геопоетички простор успоставља се као велики палимпсест у којем се стално указују све дубљи слојеви историје, културе и уметности, међу којима Црњански највећу пажњу посвећује оном наслеђу које западни историчари уметности прећуткују. „Узалуд су италијанске естетике византијском брисале трагове и уносиле лобмардијске црте. Ево стубова Егзархта, обавијеног лишћем, којег у Пизи нема. У мраку, ено, лове каледонског вепра; ено, горка, скамењена гримаса грчке маске“ (Црњански 2008: 83). Византија се тако указује као она скривена и непризната традиција којој је авангарда управо наклоњена.

У фигури путописца *Љубави у Тоскани* сусрећу се две позиције – историчара уметности и суматраистичког песника. Као историчар уметности Црњански жели да докаже да није било прекида у развоју уметности од античког преко византијског до ренесансног доба, а као суматраиста да успостави метафизичке везе међу временима и просторима. Попут наратора доцније Андрићеве приповетке *Мосџ на Жейи* (1925) који додирнувши топли тесани камен моста одлучи да му напише историју, путописац Црњански руком милује зидове Богородичине цркве у Пизи желећи да успостави невидљиве везе. „Ја сам дошао да дрхћућом руком успоставим везе, невидљиве и невероватне, милујући ову цркву“ (Црњански 2008: 77). Управо ће лик Богородице бити кључан за успостављање односа између ренесансне и византијске уметности. У поглављу посвећеном Сијени Црњански знатну пажњу посвећује историји овог тосканског града чији су житељи након епидемије куге 1348. године одустали од порочног живота и прихватили Богородицу као своју заштитницу. Крајем XIV века сијенско сликарство створило је до данас препознатљиву културну представу *Девојке Породиље*, како је Црњански назива, изведену на златној византијској подлози, на којој је представљена царица Теодора у цркви Сан Витале у Равени. Сијенска Богородица створена је по узору на фресколик византијске царице, бивше глумице и играчице – „Само је Марија, од почетка, личила на царице византијске и глумице сиријске и заменила гомилама Венеру“ (Црњански 2008: 77). Али управо посредством византијског религиозног сликарства италијанска и европска уметност се надовезује на још старије цивилизацијско наслеђе постајући део једног универзалног и континуираног духовног тока у којем нема никаквих прекида: „Богородица, каткад прецизна и перверзна, садржи сву прошлост малоазијску, витку и болну префињеност кћери Аменофиса на египатским фрескама и тишину и мир асирских тапета, на којима, већ видан, сјаји знак Сунца и Месеца и звезда, што су ту, на овим тосканским сликама“ (Црњански 2008: 137).

Инспирацију за поетски уобличену тезу да рођење ренесансе треба „преместити у крило Теодоре“, односно да је настанак нове уметности у Италији био подстакнут византијским наслеђем, како оним из Равене из VI века тако и предметима које су до западних градова доносили крсташи, Црњански је нашао у студијама Шарла Дила, француског историчара, професора

Сорбоне и утемељивача модерне византологије.⁵ Међутим, интересовање Црњанског за Византију може се сагледати и у контексту књижевних и уметничких тенденција у Европи на прелазу два века. Византијске теме спорадично су присутне код бројних аутора, попут Пјера Лотија, Пола Адама или Габријела Д’Анунција, и то у знаку опсесије величанственом пропашћу моћног царства. „Епоха прошлости с којом су многи уметници с краја века волели да се идентификују“, пише Марио Прац, „био је дуги сумрак Византије, мрачна апсида које је светлела лудим златом и крвавим пурпуром из које су севале варварске и истовремено рафиниране енигматске фигуре са својим раширеним неурастеничним зеницама“ (Прац 1974: 327). У поглављу посвећеном Сијени Црњански ће неколико пута варирати исказ о „тамној празнини византијској“ која се ни мало случајно указује баш у оном тосканском граду чија уметничка дела чувају траг о изузетном успону али и још узбудљивијем паду: „Лепша од славе Сијене је њена пропаст“ (Црњански 2008: 107). Управо у годинама када су се суочавали са пропашћу града опустошеног кугом, сијенски уметници створили су лик Богородице кроз који исијава византијски сјај и сумрак. А у лику Девојке Породиље поново се рађа лепота и трагедија Византије. Богородица, Сијена, Византија и суматраизам биће у путопису *Љубав и Тоскани* изједначи, у дослуху са платонистичком филозофијом, са врховним метафизичким, стваралачким и телесним принципом а то је принцип љубави као оног што је „једно једино, непомично и непрекидно“ (Црњански 2008: 152)⁶. Неколико деценија касније Иван В. Лалић објавиће песнички циклус *О делима љубави или Византија* (1969) у којем ће поново призвати славу и пропаст Царства кога одавно нема а које је заправо све време присутно у нама, баш као и сама љубав. Коначно, Византија се у путопису Милоша Црњанског успоставља и као она важна и неопходна веза између православних Словена и католичке, медитеранске Италије јер су трагови византијског утицаја и духовности присутни, непосредно или скривено, на обе стране. Зато се након тосканског и уједно византијског метафизичког искуства словенство указује путописцу као звезда зорњача, она за којом ће жудети и Вук Исакович у *Сеобама*. „Словенство је, у том свету напора, сводова, лукова и распона, дрхтало као звезда зорњача“ (Црњански 2008: 219)⁷.

⁵ Такви ставови присутни су у Дилловим књигама *Византијске слике* (Дил 1991) и *Историја Византије* (Дил 2010). Пролећа 1929. године Шарл Дил је заједно са Александром Дероком обишао бројне манастире у Србији и Македонији. Види о томе: Дероко 2013: 200–207. У контексту уметничких веза између Византије и Запада важна је теза о утицају византијског романа на развој овог жанра у средњем веку. У *Крајњој историји Београда* Милорад Павић пише да у XIII веку „крсташи иду редовно преко Београда на Исток и враћају се отуда носећи на Запад опљачкане драгоцености Цариграда и Палестине, а у бисагама византијске романе“ (Павић 2015: 17).

⁶ „Бог љубави, како је доказао Платон, онај је бог који нема ни оца ни мајке ни завичаја. Тоскана, Русија, Срем, цео свет“, пише о *Љубави у Тоскани* Исидора Секулић (Секулић 1977: 318).

⁷ О словенству у *Љубави у Тоскани*, које је у блиској (суматраистичкој) вези са темама ренесансе, Богородице и рођења в. Јаћимовић 2009: 100 и даље.

Док се на почетку *Љубави у Тоскани* путописац као етерично, лако и нежно, биће уздиже у небеса Италије, Растко Петровић се укратком запису *Аеројланом до Цариграда*, објављеном у *Времену* 1926. године, авионом спушта са неба на аеродором надомак дрвног града. Растков текст почиње као, за авангарду карактеристичан, аеропутопис.⁸ У тренутку када се чини да се бескарајно плаветнило небо стапа са Мраморним морем, указује се Цариград који управо виђен из ваздуха, најбоље открива не само своју географску него и цивилизацијску позицију у знаку неразмрсивог споја двају светова. „Гледали смо како мора као реке утичу једно у друго, како су два света везана збијеним острвима натоварених једрилица, и огромна златна кубета џамија и црква њишући се расту и лете према нама, како какве чаробне авети“ (Петровић 1977: 95–96). Већ у првој шетњи лавиринтом цариградских улица Растко уочава византијска знамења и то како она присутна, попут мраморног рељефа орла, тако и она одсутна, какви су златни коњи пренети у Венецију који се призивају у ауторовој свести као симбол кретања историјске моћи од Истока према Западу. Међутим, Расткова путописна имажинација постепено се претвара у својеврсну историографску фикцију која оживљава први долазак Словена пред зидине Цариграда. Прича о ријим словенским коњокрадицама који, носећи мачеве и гусле, долазе да размене своје овнове за платно и бакарне копче, претвара се, баш као и у појединим Растковим приповеткама, у ауторову идентификацију са паганским прецима који су под сводовима Свете Софије откривали величину, моћ и лепоту хришћанске вере. „Нама Словенима, као онај орао св. Јоакиму Сарандапољском, он [византијски орао] је био први који је показао на каквом ћемо камену подићи своју народну цркву и каквим ћемо је духом бранити“ (Петровић 1977: 96). Као и за Црњанског, и за Растка је Византија она духовна сила под чијим утицајем се одиграо драматични цивилизацијски прелаз Словена са паганства у хришћанство, али у исти мах она је и величанствени, урушени свод у чијој сенци се одвијају и новија историјска превирања на балканским просторима.

Више него у архитектонским здањима и уметничким артефактима, Растко византијско трајање проналази у историјском усуду који прати Цариград од оснивања, а то је да увек буде поприште епохалних промена, позорница великих људских узлета али и трагичних падова и крвавих немира. „Како је, изгледа, од постанка било немогуће доћи у Цариград а да човек не падне у било коју пресудну епоху, међ реформе било верске, било политичке или социјалне, и ја сам дошао баш у тренутку када се и опет из основа мења његов начин живота“ (Петровић 1977: 96). Те промене тичу се политичке

⁸ Владимир Гвозден истиче да је фасцинација авионима у међуратном периоду оставила видног трага у путописном жанру. „Занимљиво је приметити да су авионом највише путовали, или га често помињали, наши, условно речено, ‘најмодернији’ путописци: Исидора Секулић, Милош Црњански, Раде Драинац, Станислав Краков и Растко Петровић. Њима дугујемо и прве аеропутописе, путописе из ваздуха, најчешће писане за новине како би се задовољила, али и распламсала радозналост савременика“ (Гвозден 2011: 161).

стварности Турске двадесетих година прошлога века. Кемал Ататурк спроводи реформе које радикално мењају идентитет малоазијске републике – од забране феса и фереџе до измештања престонице из Цариграда у Анкару. Као што већ одавно није град пантократора, хиподрома, пурпурних одежди и раскошних литургија, Цариград више није ни центар отоманске власти и политичке моћи. Иако га и даље краси живост и шареноликост збивања на улицама и пијацама, што се не среће у европским метрополама, Растко примећује да се Цариград, лишен престоне моћи, постепено претвара у велики музеј у којем ће, као под кубетом Свете Софије, заједно бити окамењено византијско и отоманско наслеђе. Чак је и „легенда о источњачком сну на обалама Босфора“, иронично примећује Растко, отишла у гроб са Пјером Лотијем (Петровић 1977: 96). Међутим, у таквом Цариграду уздиже се економска моћ никог другог него Срба. У завршном делу путописа Растко поносно истиче да Срби имају кључну улогу управо у оне две делатности које битно репрезентују модерно доба – у хотелијерству и, што је посебно занимљиво, у штампарству, данас би се рекло у медијској сфери. „Не треба заборавити да је Србин, Медовић, закупац највећег цариградског хотела, Токатлиана, и да Срби имају највеће штампарско предузеће“ (Петровић 1977: 99). Оно што није пошло за руком ни старим Словенима ни империјалној моћи цара Душана, одвија се у Растково време макар симболично. Срби су „освојили“ град за којим су толико жудели, град којем су у епским песмама наденули царско име, загосподарили су њиме онда када његова слава и моћ полако залазе на светскоисторијској позорници и прелазе тамо где је одавно и Византија – у музејске депое, библиотеке и туристичке брошуре. Ипак, једно што остаје непролазно док се све друго осипа је лепота простора који је очарао све народе, вере и освајача који су туда прошли. „Лагано се круни стари безмерни раскош Азије и Европе који се овде био просут. Али велика, вечна лепота Босфора остаје и даље пурпурна у вечери која долази“ (Петровић 1977: 100).

Слика Византије обликује се у српским међуратним путописима као својеврсна песничка праслика – она унутрашња слика која трепери на ивици светла и тмине, присутног и одсутног, видљивог и наслућеног. У распону од историјске имагинације, политичког става, авангардне критике евроцентризма, поетичког опредељења, уметничке визије до лирске фантазмагорије, Византија у тим текстовима увек остаје на првом месту енигма без коначног разрешења, у преливима тамног и блештавог, преплету муклог и звучног, контрасту између цариградске истанчаности и словенског православља. Као такву, авангардна путописна култура предаће Византију каснијој модернистичкој поезији која ће од ње начинити архетип српске историјске судбине и знамењем нашег припадања медитеранском цивилизацијском кругу. Ипак, поменути путописи Црњанског, Кракова, Винавера и Петровића отворили су и једно, до данас актуелно, питање – колико је Византија заиста део нашег националног и културног идентитета а колико само сан и утопија, историјска колико и песничка, „непробродива визија на дну сасвим опијених очију“ (Петровић 1977: 100).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВИНАВЕР, Станислав. Скерлић и Бојић. *Криптички радови Сјанилава Винавера*. Павле Зорић (прир.). Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска, 1975.
- ВИНАВЕР, Станислав. Коначна Венеција. *Европа у врењу*. Петар Милосављевић (прир.). Нови Сад: Дневник, 1991.
- ГВОЗДЕН, Вадимир. *Српска југословенска култура 1914–1940*. Београд: Службени гласник, 2011.
- ДИЛ, Шарл. *Византијске слике*. Олга Косановић (прев.). Београд: СКЗ, 1991.
- ЈАЊИМОВИЋ, Слађана. *Југословенска проза Милоша Црњанског*. Београд: Учитељски факултет, 2009.
- КРАКОВ, Станислав. *Сейтембар у Венецији*. *Време* IV/1003 (1924): 6.
- ПАВИЋ, Милорад. *Крајка историја Београда*. Београд: Дерета, 2015.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. Авангардна Византија: недовршен или немогући пројекат. *Византија у (српској) књижевности и култури од средње до двадесет и првог века*. Зборник радова. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2013.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. Аеропланом до Цариграда. *Југословенска*. Београд: Нолит, 1977.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. Белешка уз путопис *Љубав у Тоскани*. *Из домаћин књижевности I*. Београд: Вук Караџић, 1977.
- ХРИСТИЋ, Јован. Иван В. Лалић. *Есеји*. Нови Сад: Матица српска, 1994.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. Љубав у Тоскани. *Југословенска*. Београд: Штампарија Макарије, 2008.

*

- BENJAMIN, Valter. Umetničko delo u razodoblju njegove tehničke reproduktivnosti. *O fotografiji i umetnosti*. Jovica Aćin (prev.). Beograd: Kulturni centar Beograda, 2007.
- DEROKO, Aleksandar. Sa Šarlom Dilom kroz XII, XIV i XX vek. *A ondak je letijo jeroplan nad Beogradom*. Beograd: Dereta, 2013.
- DIL, Šarl. *Istorija Vizantijskog carstva*. Radoslav Perović (prev.). Beograd: Edicija, 2010.
- DUDA, Dean. Ostavljeno veslo na galiji nacije: književni modernizam i kultura putovanja. *Reč* 73 (2005): 97–116.
- PRAC, Mario. *Agonija romantizma*. Cvijeta Jakšić (prev.). Beograd: Nolit, 1974.
- TUCKER, Robert. *Philosophy and Myth in Karl Marx*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

Predrag Ž. Petrović

IMAGE OF BYZANTIUM IN THE SERBIAN AVANT-GARDE TRAVEL WRITING

Summary

The starting point for considering how the Byzantine heritage values in Serbian avant-garde literature is Vinaver essay "Skerlić and Bojić". In the avant-garde spirit, Vinaver return to Byzantium considered necessary for reasons that could be called subversive. Return to Byzantium and the Middle Ages mean the break with tradition and epic cultures. Image of Byzantium was the most present in the avant-garde travel writing. Stanislav Krakow and Stanislav Vinaver written about it while staying in Venice, Miloš Crnjanski was found byzantine art in the cities of Tuscany and Rastko Petrovic admires her in Constantinople. Byzantium was an important symbol for the determination of the creative, political and historical identity in the years after the First World War.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија

pedja611@yahoo.com

Мср Вук М. Петровић

ХАЈДЕГЕРОВА РАЗГРАДЊА СВИХ ФИЛОЛОШКИХ ТЕМЕЉА

Рад настоји да укаже на херменеутичку оскудност Хајдегерове феноменологије примењене на Хелдерлинову романтичну поезију. Кључна унутрашња контрадикторност Хајдегеровог труда произлази из покушаја да се самооткривајућа песничка истина посредује преломљена кроз његову сопствену идеологију. Јаз између симболичке поезије, која открива идентитет физичког и метафизичког света, те апсолутност као завичајност саме оностраности, и филозофије проистекле из уверености у апсолутност искључиво оностраног постојања – претвара се у непремостиви понор тек с обзиром на одуство Хајдегерове добре воље да, упркос разлици између своје и песникове визије света, уважи целину туђе поетизоване духовности. Ова је пак заснована на формално-значањском јединству које исходи у хијератском преламању светске временитости и метафизичке вечности. Такво преламање у синтези се указује као сакрална поетичност, до чије, међутим, целовитости хајдегеровско усмерење на феномене не може да допре.

Кључне речи: филологија, трансцендентална романтика, феноменолошка редукција, оострањење, симболичност, сакралност, хијератичност, целина форме.

Овај оглед нема за циљ да обради целокупно Хајдегерово промишљање Хелдерлинове поезије, које би обухватало и њене најпосредније помене у опусу овог немачког мислиоца, али и све оне радове који су овој сасвим непосредно посвећени. Уместо тога, усредсређујемо се на оне средишње текстове у којима се најочигледније сустичу Хајдегерова филозофија и његова разматрања Хелдерлинових стихова, односно – у којима се најјасније обликује Хајдегерова специфична филозофска херменеутика. Предмет ове студије је њена духовна, методолошка, сазнајна и поетичка непримереност Хелдерлиновом романтизму, као и немоћ хајдегеровских херменеутичких поступака да досегну естетске целине, у којима се тек образује смисао ро-

мантичног дела овог немачког песника. Пажњу ћемо посветити превасходно чланцима: *Чему ђесници, Језик, ...ђеснички сѣанује човек...*, *Онѣоѣолошко усѣројсѣво мѣтафизике*; полазиште нам је свакако текст *Хелдерлин и биће ђоезије*,¹ у којем Хајдегер на филолошки неодговоран начин истрже из пунозначног поетског контекста пет Хелдерлинових исказа подарујући им смисао какав они у својим поетским целинама једноставно немају и не могу да имају,² а средиште нашег рада је конкретна филолошка провера погрешности овакве редукције на примерима двеју тако заборављених целина. Реч је о песмама *Хлеб и вино* и *У љујком ѣлавѣјнилу*, на основу чијих стихова, а независно од њима иманентних специфичних смисаоних целина, Хајдегер изграђује своју мисао о суштини Хелдерлинове и поезије уопште.

1. ОБЕЗБОЖЕНИ РОМАНТИЧАР. Почетна херменеутичка намера Мартина Хајдегера парадоксална је утолико што покушава да преокрене херменеутичку повест и традицију укоренењу у накнадном односу тумача према мишљеном, а најпотпуније исказану у познатој формулацији Аугуста Бека о филологији (чији је херменеутика део) као интелектуалном спознању већ спознатог (ВоескН 1877: 10–11).³ Одбацујући однос не само између субјекта (себе) и објекта (текста) него и онај временске накнадности мислиоца према прошлости мишљеног, Хајдегер реинтерпретира најмање две темељне равни. Најпре, објект постаје пуноправни субјект, те се из властите пасивности изводи у такође властиту активност, што се у крајњем исходишту испоставља као целовита ненадређеност сопства оном само мишљеном. Субјект, дакле, није разумски суперпониран створеном, нити се створено сагледава као већ готова, окоштала прошлост која је како у целини, тако и у свим појединостима – приступачна рационалној анализи. Колико је оваквим ставом Хајдегер истински епохалан и колико је тежња за превладавањем интерпретативног рационализма уопште новина у историји херменеутике потпуно је друго питање.

Како се пак код Хајдегера не ради о пуком тумачењу, које би покушавало да још једном размотри, продуби, увећа значење духовне творевине, код њега су посредни две истовремене операције, проистекле управо из на-

¹ Како ћемо исказе из овог текста наводити на основу изворника, напомињемо да ћемо термин и из његовог наслова и из садржаја – „das Wesen“ – преводити као „биће“, премда је у доступном преводу на српском језику, који такође наводимо и којим се користимо, изабрано решење „суштина“. Иако ова два термина у принципу функционишу као синонимни, чини нам се да „биће“ у вишој мери припада строго филозофском дискурсу, те да јасније указује на онтолошку срж предмета мисли, у овом случају поезије.

² Ради се о о исказима из Хелдерлиновог писма мајци, из пранацрта за песме *У џуми* и *Празник мира*, као и онима из песама *Сѣомен* и *У љујком ѣлавѣјнилу*. Сегмент стиха из *Хлеба и вина* – „чему песници у оскудна времена“ – полазна је тачка или чак и средиште не само овог, већ и осталих наведених Хајдегерових чланака.

³ Упућујемо и на чланак Миодрага Ломе *Филолоџија и њене дисциплине* (Ломе 2014), у којем су посебно анализирана начела Бекове универзалне филологије, као и њена повезаност с кључним тачкама немачке духовноисторијске мисли.

стојања да се творевина ослободи тумачеве власти. Наиме, непоновљиви пут до посебног откривања целине и пуноће ауторски већ створеног смисла уједно треба да постане путем сопствене мисли. Друкчије речено, усмерење ка Хелдерлину треба некако да се преобрази у самоисхођење Хелдерлинових списа, у њихово самоисказивање и самоизражавање, а ово пак да замени традиционалну проповед сопствене филозофије, те да потврди извор и крај саме Хајдегерове мисли, а она је истоветна истини и проблему истине. Према томе, ход ка истини овде се не нуди као унутрашњи ланац логичких потврда властите мисли о неком предмету који је спољашњи, те тако отуђен у односу на мислиоца, већ као осведочење и самооткривање истине, услед чега, међутим, сама истина престаје да буде спољашња и туђа. Није реч о истини као резервоару конкретности него о истини као форми и, уједно – тоталитету откривања, „обистињавања“. Истина самог пута – а овај се тиче потпуне самосталности истине као субјекта – постаје истина циља. А, будући да се односи на Хелдерлинову поезију, она је, дабоме, поетска.

Како Хелдерлинова поезија, по Хајдегеровом мишљењу, представља изузетан и једино прикладан акт самоисказивања суштине ствари, тако ће она моћи да послужи као слика Хајдегерове интенције. А да би се „суштина“ поезије пројавила кроз суштину Хелдерлиновог песништва, нужно је, разуме се, не чинити пропусте у настојању да се утврде темељи за хелдерлиновско самооткривање, те да се, и то у целини, уважи његова *йоейиска* природа. Хајдегеров мисао то не чини, и то стога што га је труд да се одвоји од рационалноаналитичког традиционализма одвео на странпутицу радикалног одвајања од филолошког тумачења. Без обзира на то што Хајдегер и не жели да пружи пуку анализу, нити да Хелдерлина искористи тек као пример, већ да га постави као парадигму песничке и тиме једине аутентичне истинитости, ипак је неопходна филолошка интерпретација, управо зато што сама та парадигма, која је кључ за Хајдегерову интенцију, не функционише изван своје поетичности, која пак изискује разумевање поетских целина његових песама, те, напokon, и његовог песничког опуса. Суштина како Хелдерлинове, тако и поезије уопште може се разматрати само уз уважавање фундаменталне поетске категорије: формално-садржинског тоталитета као ланца свеобухватних узајамности, с обзиром на које се свака песничка посебност – дакле и оних малопре наведених пет које сâм Хајдегер апострофира – уопште и може опазити у својој пуноћи. Песнички тоталитет је остварење духовночулног, или како Хелдерлин истиче на крају своје химне *Једини* – уједно духовног и световног бића уметности, а та реализација је увек чулно конкретна.

Међутим, Хајдегерово неиспуњавање методолошких предуслова за досезање суштине поезије тек је нужна последица неутемељености, нестабилности и климавости „носећих“ стубова његовог наука. Поменути, наиме, темељ његове идеје – а то је властито откривање кроз туђе самооткривање, и то песничке мисли – прихватљив је и релевантан искључиво под условом да је првобитно стапање између те две замисли могуће. Полазна Хајдегеров

претпоставка о извесној сродности између његове мисаоне намере и Хелдерлинових речи спорна је како због чињенице да Хајдегерово самоизражавање, и поред свега, остаје на нивоу исказа о песничком самоисказивању, тако и услед парадокса да дозволу песнику да себе открије у потпуности своје аутентичности – издаје филозоф који покушава да се идентификује са тим песничким „самооткровењем“. Но, са поменутиим Хајдегеровом покушајем идентификације споримо се не само из ова два наведена разлога него пре свега због тога што темељ Хајдегерове духовности драстично одступа од Хелдерлинове, услед чега се труд за спознањем песникове суштине, као оне опште-песничке, преображава у фундаментално неразумевање овог песника. Почетна пак несагласност не мора нужно да заврши у крајњем неразумевању, али до таквог исхода долази поново из два разлога. Први је Хајдегерово наметање властите филозофије приликом говора о Хелдерлину, те преламање поезије овога кроз сопствену мисао, што је потпуно неодговарајући поступак, будући да је прва хијератска, а друга дедивинизована. Други разлог је одсуство добре воље да се, и поред очигледне *разлике* између сопствене и туђе духовности, та разлика и призна, а оно туђе истински претвори у блиско, тако што ће се препознати, те прихватити управо другост његове пунозначне аутентичности. На тај начин се начелна изузетност циља – *alētheia* као истиносно самооткривање туђег субјекта – затвара у оно од чега је читава мисао хтела да побегне, а то је насилно присвајање објекта. Наум да се говор о поезији у целисти одвоји од тумачења, те да се некако претвори у песников говор о себи – свакако да је недоследан у односу на чињеницу да управо Хајдегер у низу текстова одређује шта песник о себи и свом делу говори. Проблем, ипак, не произлази из ове дискрепанције, будући да она нужно прати остваривање идеала херменеутике. Кључна потешкоћа тиче се изокретања којим методолошка сумња прераста у саму сврху тумачења, што указује на двоструки страх – од песме и од филолошке провере. Идеја да се смисао песме не може обухватити, као што је нпр. више пута поновљено у спису *Чему ђесници* – код Хајдегера је експлицитно повезана с одбијањем филологије као оне области која досеже духовну објективност текста и без које сâм циљ досезања у основи и мора изгледати изгубљеним. Таква ситуација уноси методолошку збрку, која је независна од начелног Хајдегеровог отпора према филолошкој методи, чији би нужни темељ морало да буде уважавање формалне специфичности и уметничке целине било ког песничког исказа. Реч је о пометњи при употреби метода, с обзиром на коју се један низ узорних тежњи, од којих је свакако најважнија она да се досегне самобитност песничке истине, унутар себе искривљује, а други се непримено спаја с читавим редом узајамно неспојивих и по свом бићу и пореклу радикално другачијих тенденција. Мислимо на Хајдегеров однос према романтизму уопште, као и, специфичније, према романтичним поетикама. Настојећи да спозна потпуну истину поезије, и то као ону која једина продире до начелне истине ствари, Хајдегер се сасвим примерено и задржава на романтичном песнику и надовезује се на романтичну мисао која је одређена

истоветном тежњом, али изневерава супстанцу романтичне и теорије и праксе, и то како због тога што их прелама кроз сопствену, а романтици екстремно туђу визију метафизике, тако и због тога што полазни херменеутички идеал о досезању пунозначне истине реализује кроз, овоме потпуно инадекватно, деконтекстуализовано, те тако и произвољно комбиновање појединих Хелдерлинових речи.

Фрагментарност је главна особина Хајдегеровог поступка: она се актуелизује као делимична оствареност херменеутичког идеала, тј. само као препознавање, али не и целовита интерпретативна надградња поетских темеља. Тако Хајдегер препознаје основе контекста изван којег би и сâм покушај да се Хелдерлин објективно размотри био излишан и завршио би у слободним асоцијацијама: ради се о постулатима романтичне духовности остварене управо у личним, изузетним, посебним и непоновљивим поетским модификацијама. Први такав постулат је смисао изражајне форме, који сведочи о апсолутној неодвојивости облика од значења, уобличења исказа од искључиво тим обликом исказаног смисла. Романтичним изједначавањем мишљења и певања претпоставља се следеће: песма као највиша могућност изражајног успостављања мисли, односно највиша мисао као песнички израз; узвишена издвојеност песме као најчистијег, изворног изрази; делатни, мисаоно-стваралачки принцип поезије. Отуда потиче и Хајдегерово поистовећивање „мишљења“ с „певањем“, посебно изложено у списима *Језик и Реч* (HAJDEGER 1982: 170–219). Очито је да се Хајдегер ослања на стуб романтичне мисаоности, поетике, стваралаштва, али и херменеутике, који је утемељио Хаман. Обојица, наиме, онеобичавају властити израз настојећи да се њиме дистанцирају од рационализма, да рационалну категоријалност прикажу као недовољну и сужену, те да најзад пуноћу језика успоставе као једини начин да се достигне пуноћа мисли, а она је реализована управо у романтичној поезији. Описана тоталност песништва – а ова се огледа у његовој свеобухватној смисаоности – захтева да се препозна унутрашња активна и стваралачка узајамност између изрази и мисли коју оно само успоставља. Она је стваралачка зато што се тек кроз динамику њеног односа заокружује естетска целина која изискује да се на њу да „вредносни одговор“ кроз властито отварање за пријем те тоталности. Хајдегер, додуше, региструје то што заснива духовност, али не продире до њеног целовитог смисла. За тако нешто недовољно је пуко утврђивање јединства између језика, поезије и мисли. Смисаона целина духовности је обухватљива тек уколико се спозна тачка сустицања ове три инстанце, на коју је указао Хаман, а која је потом остварена у романтичној поезији. Реч је о, између осталог у спису *Aesthetica in писе* исказаној, хијероглифској природи језика: „Говор је превођење – с анђеоског на људски језик, тј. мисли у реч, ствари у име, слике у знак; то се може учинити поетски, кириолошки, историјски, симболички или хијероглифски“ (HAMANN 1950: 196). Хаман тврди да језик постаје поезија тек када дође до стапања између језичке фигуративности и песничке симболичности, што значи не само то да се пуки језик нипошто не може посматрати

осамостаљено и самодовољно (чему је Хајдегер склон), нити то да је сама фигуративност довољна за успостављање песништва, него пре свега то да фигура постаје песничка онда када се поезија потпуно приведе к себи, када песничка мисао постане божанска слика. Језик је, другим речима, фигуративан тек онда када његове фигуре постану израз сагласја између највише поезије и највише мисли, а оно одговара тоталитету космичке хуманости, дакле идеалу потпуног човека као боголиког посредника, али и средишта између оностраности и метафизике.

Хаманова критичка идеја подразумева спој између властите херменеутичке генијалности и утврђења тотализујуће духовности тумаченог песника. Она је епохална, јер ће њу следити најзначајнији херменеутичари, односно филолози романтичног времена: Хердер,⁴ Фридрих и Аугуст Вилхелм Шлегел, Фридрих Шлајермахер и Аугуст Бек, а у последњој четвртини 19. века њу ће оживети Вилхелм Дилтај. Сопствена изузетност нужна је као корелатив песничке непоновљивости, а ова је остварена само кроз тотализујући израз услед којег језик, по Хамановом мишљењу, и постаје превод божанског свестваралачког језика. Идејна визија овог немачког мислиоца остала би куриозитет да у целости не кореспондира с песничком праксом која долази након њега. Наиме, Хелдерлинова поезија представља симболички израз тог метафизичког језика зато што, независно од Хамана, сама о себи као и потпуношћу свог смисла, како ћемо касније и покушати да покажемо, то тврди, а због чега истовремено одговара и Хајдегеровом идеалу самооткривања. Хамановски виђен превод анђеоског језика не значи ништа друго до то да је поезија симболички израз оностраних стваралачких начела која су другачије у потпуности неизразива, односно тотализујућа чулна слика која искључиво собом изражава своју божанску натчулност. Да би се, дакле, схватила целина симболичке фигуре, тј. хијероглифског израза, неопходно је и разумевање свих оних равни које само као нераскидиве узајамности образују ту целину. Хајдегер свакако да увиђа форму фигуре – хијератску целину њене чулне натчулности, али занемарује незаобилазни смисао саме натчулности, без које се, међутим, слика може разумети само делимично (што значи недовољно) зато што органско и, штавише, онтолошко јединство песнички израженог космоса не трпи разлагање и упосебљавање. Будући да не допире до идентитета између слике и њоме изражене, у њој живеће и из

⁴ На њему не застајемо посебно, те стога на овај начин истичемо то да је малопре наведена Хаманова полазишта, за нашу тему значајна како због начина на који су формулисана, тако и због готово аксиоматског инсистирања на апсолутном метафизичком смислу песнички уобличеног израза – на методолошки јасан начин образложио, те на раван кључног филолошког промишљања књижевности и језика уопште поставио управо Хердер. Њихова супротстављеност по питању порекла језика – за Хамана је он божанске, а за Хердера људске провенијенције – од другостепене је важности с обзиром на првостепену њихову сагласност по питању основне природе језика. За обојицу је, он, наиме фигуралан, и то стога што симболички изражава највишу, метафизичку моћ људскости.

ње исијавајуће божанствености, Хајдегер нужно запада у семиотичку вулгаризацију, али и у њу само делимично. Хелдерлиновска метафизика сведена је на знаке, на имена, али се не допире чак ни до целине те знаковности, већ искључиво до испитивања шта оностраност у својим тако именованим појединостима јесте по себи и за себе, независно од тога шта и докле она „значи“, нити се доспева до тога како њу саму смисаоно прелама и реинтерпретира њена знаковност. Потврду за ово дају управо Хаману посвећени Хајдегерови искази у спису *Језик*. Након што је навео Хаманове речи, преузете из његовог писма Хердеру, о тами над увидом у идентитет између логоса (при томе схваћеног као разум!) и језика, Хајдегер истиче могућност „сликовне и симболичке природе језика“ (ХАЈДЕГЕР 1982: 172–174). Ипак, одсуство продора у пуни симболички смисао Хамановог схватања језика исходи у томе да се језичка творевина разуме као многослојна структура, али не и као изнутра нераскидиво повезана целовитост коју није могуће као такву схватити кроз упосебљавајућа разлагања.

Хајдегер уважава тек форму романтичног тумачења, тј. поступке анализе симбола, а сасвим занемарује само биће ове интерпретације, које се тиче схватања симболичког прожимања оностраности духом оностраности, и то иако је његово уважавање обавезно, будући да овај немачки мислилац управо покушава да се надовеже на романтичарску херменеутику. Ова Хајдегерова логика задржавања форме, а одбацивања суштине романтичне интерпретације протеже се и на потпуно „овострањење“ шлегеловске поетике, с којом је успостављен јасан и чврст однос кроз тезу о Хелдерлину као „песнику песника“. Наступајући као неко ко више не верује у метафизичко језгро поетске духовности, Хајдегер губи из вида то да шлегеловска „поезија поезије“ функционише само као прогресивна и, што је још значајније, као *универзална* поезија (SCHLEGEL 2010: 90, 105). Идејом о трансценденталној, тј. поезији поезије као оној која коначношћу своје форме и израза осведочава целину сопственог стваралачког и у бити метафизичког принципа, Шлегел заправо само проширује Хаманову тезу о преводилачкој смисаоности песничког израза. Овакво схватање поезије, међутим, знатно је сложеније од извесне другостепености: поезија одиста проговара накнадно, али не и о претходној створености и не с обзиром на њу. Песнички говор „о“ не односи се ни на какву посебност у смислу пуког метапоетског и аутопоетског коментара, већ на игру двостепености – на говор о свету као целини стваралачких моћи, који, баш као такав, постаје и израз о себи, али такође само као о стваралачком, обликотворном начелу које преводи апсолутни смисао у форму чулног израза. Универзалност поезије поезије метафизичка је и космичка, она претпоставља чулно-натчулни тоталитет света, но не као створеност, јер тад би поезија била миметичка и натуралистичка, већ искључиво као стваралачки принцип, дакле као обликотворну снагу властите трансцендентности, која онда себе и открива управо кроз форму. Таква поезија је прогресивна стога што изражавање стварања, по себи недовршеног, уједно представља и начин да се симболички досегне недосежност као је-

динствена тачка преламања свих стваралачких снага света. Поезија је, према томе, трансцендентална не због било каквог говора о себи него зато што тај говор јесте говор о космосу као ланцу идентитета између по себи надизразиве, али зато делатно-стваралачке унутрашњости и спољашњости кроз чији коначни облик сама унутрашњост изражава своју натчулну целовитост. Кључно исходиште трансценденталне поезије је у томе што говор о прогресивној космичности, која осведочава стваралачку, те стога хијератску једнородност људског и божанског света, логично постаје говор о прогресивности сопствене појетичности. Симболичка поезија целином своје спољашњости исказује пунозначност свог стваралачког принципа: она, другим речима, својим коначним обликом изражава своју обликотворност, смисаодавну форму *самооткривања*, а оно пак представља Хајдегерово полазиште.

Сужавајући значење романтичне универзалности, Хајдегер је своди на супротност њеној изворној пуноћи, тј. на позитивитет. Не уважавајући, наиме, целину света као целину универзума, Хајдегер и не може да разуме однос између поезије, повесног света и метафизике као органско јединство стваралачког обликовања. Овакав тотализујући духовни темељ, који осигурава органско и језички утврђено јединство чулне посебности и натчулне потпуности, неопходан је зато што се пресликава на поетску конкретизацију као самооткривалачку форму апсолутне смисаоности. Уместо тога, Хајдегер присваја само сегменте поетског ланца истржући их из узајамне повезаности и условљености целином ланца, те свдећи их на праве деконтекстуализоване феномене. Такав је случај с инсистирањем на самоизражавању поетске истине, која се, међутим, истргнута из симболичког квалитета своје протежности, схвата као истина ово страних реалија, у најбољем случају и с највишим дометом виђена као могућност именовања богова. Код Хајдегера схваћена управо обрнуто од целине своје интенционалности, поезија поезије, односно песник песника као њен субјект, своди се на позитивну створеност. А како се њена очигледна веза с метафизиком не може пренебрегнути, онда се таква поезија, будући несхваћена као симболичка прогресивност, сасвим природно исцрпљује у херменеутици семиотичког и произвољног нагађања.

Хајдегерова херменеутика феноменолошки је и антиметафизички усмерена. Док непобитна позитивна последица феноменолошког усредсређења постаје могућност пробоја до смисаоне многослојности испитиване појединости, пунозначна романтична целина, а под тим мислимо на формално-садржинско садејство управо појединости с целином, остаје изван херменеутичког захвата. Кључни парадокс је у томе што главна од Хајдегерових метода – посматрање песме као живе и аутопојетичке истине – погађа саму суштину романтичне поезије, усклађује се с њеном унутрашњом интенцијом, али не досеже до њене смисаоности као естетски изражене симболичке духовности. Одбијање да се романтични духовни темељ прихвати као објективни коректив који би онемогућио семиотичко нагађање као исходиште тумачења – па макар то било изворно мотивисано намером да се текст осло-

боди за своју пуноћу – нужно завршава у фрагментаризујућој субјективности. Најизразитији пример уочавања Хелдерлиновог поетског темеља, а потом немогућности да се он разуме у складу с Хелдерлиновом духовношћу, услед чега се он деконтекстуализовано разматра као феномен, јесте језик.

Фундаментална је разлика да ли се језик схвата као смисаодавно стварање хијератских форми, односно као превод надљудског језика, или пак као именовање богова. Разуме се да једини одговор на ово питање може да пружи сâм трансцендентални текст, дакле Хелдерлин. Први случај претпоставља поглед на свет као космичко, људско-божанско јединство. Човек је средиште космоса у том смислу што једини има моћ да језички приближи по себи неизразиву божанственост: на тај начин се тоталитет света прелама кроз највишу – стваралачку, тј. песничку хуманост. Насупрот томе, у другом случају свет се разумева као екстензивна оностраност или, чак, као максимум оностраности, којој, такође, припада и доживљај, односно представа о метафизичком. И позитивна суженост оваквог схватања подразумева човека као средиште, али искључиво – и то је од пресудне важности – као средиште повести, тј. времена. Наглашавамо да први случај није метафизички, да, према томе, не носи опасност од обесцењивања оностраности, а од чега би Хајдегер евентуално могао да стрепи, већ да подразумева естетски изражену игру пролазности и вечности, те да она и јесте у пуном смислу трансцендентална зато што опева њихово преламање, узајамност, а најзад ово уметничко поигравање обухвата и употпуњујућу реинтерпретацију чије је исходиште божанствена оностраност. Редуктивност другог случаја, додуше, региструје проблем богова, али не и као конститутивни елемент самог поетског света, што значи да се целина овог схвата (само) као целина смртности, која, евентуално, може да промишља по себи одсутну метафизику. Нераскидивост симболичке узајамности овде је смењена једностраном знаковношћу оностраности, с обзиром на коју се вечност сагледава као повесни феномен, што не само да је унутрашња контрадикција него се тиме и целокупна метафизика намеће као проблем у целости потчињен пролазном свету. Јасно је да Хелдерлинова поезија изражава првопоменућу духовност, што, међутим, може да се потврди само кроз филолошки засновану анализу естетске целине.

Хајдегерово скепса према филологији неумесна је не само зато што је поезији управо ова наука одговарајућа него и зато што, по свему судећи, произлази из уверења да филологија не може да досегне крајњи циљ откривења песничке истинитости. Ситуација је, заправо, потпуно супротна томе. Свеобухватна слабост Хајдегерове мисли (оне посвећене Хелдерлину) извири из романтици туђег схватања универзалности као целине оностраности, што за собом повлачи и схватање језика као повесног феномена, а не као симболичке изражајности. Хијератска универзалност Хаманове мисли у основи је филолошке природе зато што изискује тоталитет тумачења језичке смисаоности: значење, наиме, језичког израза захтева да се спозна специфичност његовог духовног утемељења. Историзујући их, Хердер претвара

хамановске поставке у науку о универзалној хуманистици, дакле повесно заснованом тоталитету људске духовности. Сагласност између нужног уважавања објективизоване целине смисла и властите генијалности, с обзиром на коју се објективитет и спознаје на свеобухватан начин, Шлајермахер поставља као средиште универзалне херменеутике, а Бек као средиште универзалне филологије. Насупрот пак модерним тежњама да се ослобођењем од филологије освоји смисао, а услед чега се он само произвољно и парцијално редукује, управо бековска филологија, и то заснивањем научног објективитета, претендује на сигурно досезање целокупне духовности. Тачније, сви поменути мислиоци настоје да успоставе склад између највишег домета људске мисли и начина да се та мисао целовито разуме. Потреба за идентитетом или барем сагласјем између духовног капацитета тумача и тумаченог предмета разрешава се кроз универзалност, коју романтичари не схватају као рационалистичку категорију, већ као свеобухватност која препознаје и обезбеђује духовно јединство метафизичким дometима како саме поезије, тако и њеног тумача. Те две инстанце, наиме, укључене су у универзални поредак зато што га својим мислима и изразима и осведочавају. Супротност оваквом аналитичком полазишту које настоји да спозна и уважи крајњи духовни капацитет естетске форме – јесте произвољност семиотичког лутања, насталог услед немоћи да се разуме објективно духовно залеђе песничке речи, те да се препозна нераскидива веза између метафизичког карактера саме мисли и симболичког карактера њене естетизације.

Разлика између начина, с чије се једне стране налази низ од Хамана до Дилтаја, који почива на објективном испитивању духовности израза, а с друге хајдегеровска херменеутика, која одустаје од објективитета метода, тиче се управо схватања језика. У првом случају језик је граматичко-повесно-духовна целина, што значи објективно утврдљиви израз сопствене идеје, док, раздвајајући органску везу између позитивног и њиме израженог метафизичког, други случај застаје на самом позитивитету језика чији однос према евентуалној метафизици више није видљив, а услед чега се и она или пренебрегава или доживљава као тамна загонетка. Док филологија полази од граматике како би установила духовност, хајдегеровска херменеутика остаје у идејном вакууму језика као повесног разговора чија се, међутим, друга – натповесна страна једноставно не препознаје. Историчност, уз то, код Хајдегера јесте исходиште тумачења, али не и аналитички метод. Хајдегеров отпор према духовном контексту, због чега и долази до изјава попут оне да је неважно ко је написао песму (1982: 178),⁵ за негативну последицу има управо то да се песничка целина схвата сужено, те да се и њена пунозначна симболичност своди на проблем повести.

Као „уметност разумевања“ (Воескн 1877: 33), према томе, филологија је систем узајамних формално-материјалних (Исто: 52–53) операција које успостављају свеобухватни идентитет између песничког језика и њиме из-

⁵ Реч је о Траклу.

ражене духовности, а тек након чега би могло да дође и до тумачеве мисаоне надградње. Филолошки темељ, обавезан због песничког предмета као духовноисторијске појаве, Хајдегер пак заобилази, што за крајњу аналитичку последицу има разматрање Хелдерлина као бунара мисли, а не као песника чија свака песма понаособ почива на својој формално-садржинској целини.

2. БИЋЕ ПОЕЗИЈЕ. Искazi преузети из песама попут *Хлеба и вина*, пранацрта за *Празник мира*, *Сйомена* итд. могу се разматрати искључиво у оквиру својих естетских целина, изван и независно од којих они и не функционишу, о шта се, међутим, Хајдегер оглушује двојако. Истржући их из песничког контекста, он их најпре третира као идеје, а не као стихове, што се, потом, проширује и на опхођење према песми као према суми исказа, а не као према формалном устројству целине. Хајдегер, дакле, ни саму целину не схвата с обзиром на њену форму, а такође и делове те целине разматра као самодовољне исказе. Неуважавањем форме Хајдегер чини кардиналну грешку, а то је неразумевање смисаодавности форме.

Коментар: „Шта су Хелдерлинове песме уистину, до овога тренутка не знамо упркос именима 'елегија' и 'химна'“ (HEIDEGGER 2012: 1) јасан је израз неспособности да се препозна фундаментална веза између форме и смисла; уколико се та веза и одиста превиди, свако даље помињање Пиндара – као у есеју *Повраћај кући / Сродницима* – постаје сасвим сувишно. Форма, насупрот именима чије значење не познајемо, и то поготово ако су посредни елегија или химна, гарант је не само смисла него и с њим преплетене естетске целине. Естетски изражена духовност химне као хијератске форме *par excellence* – а из чега се и састоји веза између Пиндара и Хелдерлина – већ је сама по себи симболичка. Симбол је пак принцип јединства између посебности и целине, те између слике и умности, што значи да се симболичност једног исказа може спознати само с обзиром на његову повезаност са симболичношћу форме, односно естетске целине. У складу са Хајдегеровом редукцијом идеје на феномен је и редукција симболичког принципа повесно-вечног сједињавања на оно онострано-бивствујуће самог „оскудног времена“, премда хелдерлиновска целина – а њу одржава управо симболичка смисаоност форме, посебно оне химничке – подразумева узајамност оскудности и обожености.

Један од кључних Хајдегерових исказа, кроз који се може јасно сагледати унутрашња противречност између уверења у истинитост песме и мисаоног тока који пренебрегава целовито устројство које пак једино до те истине води – гласи: „Хелдерлин испевава [*dichtet*] биће поезије – али не у смислу ванвременски важећег појма. То биће поезије припада одређеном времену“ (HEIDEGGER 1937: 15). И недуго потом: „Биће поезије које установљава Хелдерлин – повесно је у највећој мери, зато што унапред одређује неко повесно време; али као повесно биће, оно је једино суштинско биће“ (исто). Овај низ закључака последица је сложеног ланца међусобно преплетених проблема. Историја, по нашем суду, постоји као двојако херменеутичко питање и у начелном смислу и у вези с Хелдерлиновом поезијом: повест

као незаобилазни духовни контекст песме, и повест као тема у самој песми. Наглашавамо да под историјским контекстом, већ помињаним, нипошто не мислимо на једнострану детерминисаност текста контекстом, већ на њихово вишеструко садејство, без чијег се разумевања не може правилно увидети духовност саме песме, будући да она, поготово уколико је реч о значајној уметности, изражава и свој повесни, и то превасходно духовноповесни темељ. Како би се, дакле, уопште разматрала тема саме песме, неопходно је утврдити њену повесност. Хајдегер то не чини и стога Хелдерлинову тему одређује веома сужено. Духовноисторијски темељ, при томе, није никакво опште добро које би се упоређивало с конкретним остварењима, већ он и извире из тих остварења: Хелдерлиново доба, за шта потврду даје управо Хелдерлинов текст, романтичне је духовности, што у најопштијем смислу значи да почива на изразу посвећеном бескрају (SCHLEGEL 2010; SCHLEGEL 1965; DILTHEY 1957; KORFF 1924; KORFF 1923–1955).⁶ Ради се, другим речима, о стапању времена и вечности, тј. о настојању да се језички осмисли како узајамни однос између физичког и метафизичког света, тако и метафизичка заснованост саме оностраности. Оскудна пролазност, коју Хајдегер одређује као биће поезије, непобитна је чињеница Хелдерлиновог списа, али нипошто као целина, већ само као сегмент фундаментално саодређен вечношћу. И уколико говори о вечности или о боговима, Хајдегер их, наиме, признаје само као готово епикурејске феномене независне од и одсутне из тобоже једине суштине оскудне временитости, премда се уистину цела суштина састоји не из саме временитости или вечности него из преломљености вечности у оностраности, што најзад значи да свака тачка времена, па и она оскудна, јесте извесни одраз божанствености.

Образлажући временито биће поезије, Хајдегер каже: „То је време побеглих богова и долазећег Бога. То је *оскудно* време стога што је одређено двоструким недостатком и негирањем: оним не-више побеглих бога и оним још-не долазећег Бога“ (HEIDEGGER 1937: 15). Премда веома значајан проблем проистиче из питања колико *Хлеб и вино* може да послужи као парадигма целокупног Хелдерлиновог дела, праву потешкоћу ствара то што Хајдегер ни ову елегију не узима у обзир као целину. Уколико би се то ипак урадило, онда би се последње наведени искази указали као екстремно редуktivни. Додатну збрку уноси то што поглавље из есеја *Хелдерлин и биће њоезије*, у којем се говори о смислу оскудног времена, за полазну тачку заправо има навод из песме *У љубикум њлавейнилу*, те се, потпуно независно од специфичних целина обе песме, из њих преузети стихови комбинују на необавезан начин. Објашњење једног песника уз помоћ више текстова, да будемо јасни, не само да је могуће него је и врло потребно, и то управо зато што текстови изражавају јединствену духовност њиховог аутора. Неприхватљиво је, ме-

⁶ У непрегледном обилу текстова посвећеним овом питању, помињемо само оне кључне тачке на које се и сами ослањамо, а које и заснивају духовноисторијску мисао, и то управо кроз размишљање о романтичној поезији.

ђутим, хајдегеровско осамостаљивање појединости, које иначе егзистирају само унутар поетске целине.

Хлеб и вино је једна таква целина: њу уоквирује и смисаоно је употпуњава форма елегije. Узгред, Х. А. Корф ову песму формално одређује као „лирску симфонију“, не негирајући тиме њену елегичност него инсистирајући управо на категорији динамичке, иманентно образоване целине као свесагласном тоталитету мисаоних и естетских дијалектичких процеса (KORFF 1949: 371ff). Већ сама форма сведочи о неодвојивости повести од идеала: тренутак, историја и оскудно време одиста су средишњи проблем песме, но преломљени кроз идеал.⁷ У том смислу се одсуство идеала испоставља као провизорно и релативно, а што се онда преноси и на тренутну оскудност. Насупрот оваквој релативности, коју Хајдегер истиче као крајњу суштину, хелдерлиновски свет се у целини образује као апсолутност узајамних односа између идеала и повести. Очигледну потврду за то даје и мала целина 7. строфе, у којој је говор о оскудном времену смисаоно саодређен суседним исказима које Хајдегер не узима у обзир:

„Али пријатељу! долазимо прекрасно. Богови додуше живе, / Али изнад наших глава, горе у другом свету. / Бескрајно делују ту и чини се да мало пазе, / Да ли смо живи, толико нас небесници поштеђују. / Јер не може их увек слаба здела примити, / Само понекад човек подноси божанску пуноћу. / Сан о њима је потом живот“ (HÖLDERLIN 2003: 108–115).⁸

О песницима самим, непосредно након питања о смислу њиховог постојања у оскудним временима, каже се: „Али они су, кажеш, попут бога вина светих пратилаца, / Који у светој ноћи иду из земље у земљу“ (Исто: 123–124).

Сасвим јасни стихови – за чије разумевање није неопходна херменеутичка генијалност, колико је потребно регистровати их – у сагласју су са симболичношћу песме, установљеном већ и кроз сâм наслов, који истиче хипостазу, метафизичко оличење, односно симболичко самооткривање божанског бића као творбени принцип људског света: оскудност не постоји као феномен, тј. за себе, већ једино кроз призму онога у чему се оскудева. Тако се, парадоксално, и сâм тренутак божанског одсуства испоставља као онај који је превасходно божански одређен!

⁷ У вези с начином на који идејно приступамо самом проблему елегije, треба рећи да се ослањамо на Шилерово, у спису *О наивној и сенцименталној њоезији* изнето одређење елегije као уметничког осећања које изражава специфични однос према идеалу, и то „идеалу као бескрају“, у конкретном случају: однос између удаљености идеала и недовољности саме стварности (SCHILLER 1984: 254–261). Начелно присутна кроз обојици заједничко инсистирање на универзалној мери света, односно на свету који је сачињен из синтезе историјске стварности и метафизичког идеала, духовна сродност Шилерове мисли и Хелдерлинове песничке праксе сведочи како о томе да романтична духовност није тек неодређена апстракција, већ стварна духовноисторијска чињеница, тако и о томе да општост тог темеља потиче управо од индивидуалних и непоновљивих израза који, и то својим посебностима, указују на заједничку духовну завичајност.

⁸ Поетски израз смо жртвовали потреби за што дословнијим преводом.

Будући да се текстура уметничког дела иначе може сагледати једино кроз многоструку преплетеност појединости, Хајдегерово склоност ка феноменолошкој редукцији у потпуној је несагласности с његовим циљем да се песма прими и разуме као самобитно и својом истинодавношћу условљено ткање крајњег бића истине. Текстура *Хлеба и вина* – која образује целину и коју, такође, једино иманентно постајућа целина може да повеже у стваралачка садејства – почива на више равни, које, и понаособ и као узајамности што творе употпуњујуће устројство, сведоче о поетском свету као људско-божанском. Прва раван, а то је форма, указује на основни сензибилитет: шилеровска елегичност схваћена као жудња за идеалитетом код Хелдерлина се песнички конкретизује експлицитно као став према божанствености света. Сâм став је, међутим, двојак и тек својом динамичношћу обликује космичност. Реч је о *ћривременој* одсутности божанског – о ноћи између епифанија. Дакле, и сама историја је заокружена божанском присутношћу, а како епифаније долазе на почетку и на крају, онда оне – и то, врло очито, у снажној аналогiji с библијским временом, које вечношћу заокружује повесност – трансцендирају време, не поништавајући га при томе, већ га уланчавајући у сакралну апсолутност. Када је реч о целовитости сензибилитета проистеклог из форме, Дилтај наглашава хелдерлиновско кружење од меланхолије до ентузијазма (DILTHEY 1957: 353ff),⁹ а Корф химничност саме елегије (KORFF 1949: 405ff); у сваком случају, тежиште је на сакралности која одређује временитост. Друга раван, с првом повезана, тиче се темпоралног плана песме, који се састоји из три обруча: тренутка ноћи, читаве повести и супертемпоралности. Хајдегер фино примећује да хелдерлиновско време подразумева целину дијалектички исткану кроз ширење оног ноћног „између“ – ка протеклим и ка чеканим епифанијама. Исказ, међутим, да суштина Хелдерлинове поезије „унапред одређује неко историјско време“ у сагласности је, додуше, с Хајдегеровим отпором према метафизици, али не и са натповесном сакралношћу везаном за трећи обруч, који метафизику заснива као објективитет поетског света. Сакрално време – наглашавамо – не значи негирање самог људског времена, већ значи његово укључивање у божанску вечност, с обзиром на коју се и пролазност указује као историја епифанија, а оне се – будући да долазе на почетку и на крају – самом својом временитом уоквиреношћу уздижу над временом, те целокупну људскост преламају кроз метафизику (разуме се, вечности). Сакралност и време се целовито спајају, обликујући тиме симболички смисао у трећој равни песничке текстуре. Ради се о код Хајдегера несхваћеној пунозначности саме овостраности.

Романтична симболичност код Хелдерлина се модификује најпре као сакрална (чега, рецимо, код Гетеа нема), а онда и као хришћанска (у спречи с грчком религиозношћу, какве, примера ради, код Новалиса нема). Но, и само хришћанство естетизовано је као врхунац људско-божанског низа,

⁹ Дилтај меланхолију највише истиче поводом *Хийериона*, мада, свакако, не као расположење својствено само овом роману.

односно божанствене повести. Карактеристично је то што и у *Хлебу и вину* и у химни *Једини* Хелдерлин успоставља однос између Диониса и Христа као средишњих тачака које јемче целину симболичке, и то управо сакралне смисаоности. Реч је, наравно, о боговима који су своју вечност експлицитно потврдили кроз смрт: метафизичка божанственост ових личности не само да не значи њихову апсолутну другост у односу на земљу, већ је она и „зарађена“ кроз људскост патње као једини начин да се сама земља, време и историја обоже, те укључе у божански поредак. Другим речима, кроз људскост остварена апсолутност ових богова (тј. у *Једином* – Христа као Бога и Диониса као Претече) симболички се излива на космичност света као људско-божанског јединства, чије је, најзад, крајње исходиште неодвојивост земаљског од метафизичког. Земља је раван божанског дејства у том смислу да се без њега, тј. као самостална, самодовољна, као чиста повест независна од метафизике, која се, при томе, и сама прелама, формира и употпуњава кроз оностраност – не може правилно разумети. Средишњи исказ у *Хлебу и вину*, сходно томе, јесте онај о бескрајном дејству божанствености. Чак и у оскудним временима, земља је раван божанске потенције, под непрестаним је божанским утицајем: сакрална потенција, каква важи у модерној оскудности, већ и током саме повести преображава се у актуелизацију, у обожење, а због чега се и читава повест преображава у повест божанске вечности. Свака оскудност – а она, што је иронија, потиче управо, анахроно речено, од хајдегеровског постављања оностраности на место апсолутне и једине вредности – само је релативна и последица је света који не разуме, што иначе важи и за Дионисову и за Христову повест, те за победничку трагику њихове патње на земљи, неспособне да протумачи свету пунозначност њихове телесне појавности. То неразумевање тиче се слепила за божански оквир оностраности, у односу на који, свакако, реална оскудност постаје само криво огледало апсолутности божанске земље.

Сакрална смисаоност песме конкретизована је кроз улогу песника као божанског тумача који профетски разобличава заблуду о земљи као апсолутности, који њу претвара у релативност, те наместо ње поставља апсолутну истину о божанствености света. И оскудност је парадоксални божански дар: смисаоност парадокса новозаветно конструисаног управо кроз (не)разумевање истине о божанствености Христове људскости код Хелдерлина се модификује као божанска благонаклоност према свету који сада није више у стању да поднесе пуну метафизичку непосредност. Садржински исказано одсуство снаге за Божју непосредност естетски се уобличава кроз симбол ноћне земље као само привидно обезбожене. Као гласник божанског, као пророк, песник није онај који именује богове, тј. онај који, потпуно омеђен историјом и језиком као историјским феноменом, машта о ономе пре и после једино реалног „између“, већ је, насупрот томе, онај који, на хамановски начин, доноси метафизичку истину земаљском свету заблуда.

Оностраност је раван божанског дејства, она не постоји за себе и као самодовољност, односно тако постоји само као заблуда и грешка у тумачењу.

Божанственост света је дијалектичка зато што постоји као распон од тренутности божанске удаљености до почетка и краја божанске непосредне присутности. Она је стваралачка стога што није пука датост, већ произлази из активног, и то песничког разумевања целине света. Символичка је стога што се смисаоно исходиште, изражено у седмој строфи ове елегije, стапа с духовним темељем читавог њеног поетског света, а овај се пак изнутра обликује као целина управо кроз уланчавање конкретизација. Последња и свеобухватна раван песме – она која обједињује динамичност, симболичност и песничком свету иманентно стварање – свакако је она која потврђује целину света као божанствени космос, односно као сакрални тоталитет, чије, међутим, средиште и даље остаје смртни човек времена као тумач свезаснивајућег, али „сада“ неспознатог божанског смисла. Поједини и често херменеутички врло подстицајни Хајдегерови увиди, међу које, уосталом, спадају и они које смо навели, остају на равни упосебљености стога што не продиру у формално-садржински тоталитет поетске конкретизације.

Тематски и смисаоно сродан *Хелдерлину и бићу њоезije*, други Хајдегеров спис, *Чему њесници?*, не само због делимичног фокуса на *Хлебу и вину*, још изоштреније указује на узроке пукотина у ауторовом схватању Хелдерлина. У овом тексту је потпуно јасно то да спрега између говора о песнику и исказивања властите филозофије произлази из уверења да су Хелдерлин и код њега остварена суштина поезије заправо гласници модерног стања света. Погрешност овог уверења тиче се погрешности релације: за ову дискусију самостално ирелевантна исправност Хајдегерове мисли о обезбожености савременог доба, проблематична постаје због тога што своје утемељење налази управо у *Хлебу и вину*. Тачније, у његовом стиху, а не у целини елегije, одакле и долази грешка у разумевању. Након симптоматичног лајт-мотивског понављања да је у данашњици немогуће да „ми“ разумемо Хелдерлинове речи (HEIDEGGER 1952: 248), Хајдегерова аналитичка бриљантност у појединостима изреченим на самом почетку списка ипак поново исходи у извитоперењу хелдерлиновске смисаоности због неразумевања њене симболичке целине. Стога срж Хајдегерове мисли о Хелдерлиновој песми представља у ствари само елемент који симболичка целина укључује у смисаоност до које филозоф не допире. Реч је о више пута истакнутој идеји светског времена (Исто: 248, 249)¹⁰ као свеколиком исходишту елегije: уколико се време песме схвати тако, онда она одиста профетски опева савремену обезбоженост. Ствар је, међутим, у томе што целина времена, у које спада и данашња оскудица, јесте сакрално време зато што његово биће, постојање и рачунање јесу – од стваралачког епифанијског почетка људског времена – божански. Хелдерлиново рачунање је сакрално, а Хајдегерово је световно: смисаона целовитост песме уопште не говори о самосталности светске повести, него о светској повести као оној чију обезбоженост обухвата, пре,

¹⁰ Мислимо, примера ради, на синтагме: „светска историја“ (Weltgeschichte) или „светска епоха“ (Weltzeit).

након и око које стоји дар посредног божанског дејства. Ситуација је веома сродна сакралној суштини *Библије*, чија унутрашња повест је тако рећи превласт зла и удаљавања од божанског, чиме пак оптимистична смисаоност не само да се не доводи у питање него се тако естетски и појачава.¹¹ Хајдегер не препознаје парадоксалност елегичног оптимизма стога што овај извире из парадоксалне симболичности која за последњу реч поставља „свету ноћ“, а не таму саме обезбожености ноћне историје света или, како сâм филозоф на више места истиче, „светску ноћ“ (HEIDEGGER 1952: 249–251) као истину света.

Као потврду да хелдерлиновска духовност, увек поетски модификована у конкретној песми, одиста извире из јединства опуса, те да наша анализа *Хлеба и вина* није ствар случајног одабира, у обзир ћемо узети и песму *У љујком ѿлавейнилу*, чијим се исказима служи и сâм Хајдегер, поступајући, при томе, с њима исто онолико редуктивно колико и поводом *Хлеба и вина*. Ни у једном од ових случајева тежња да се открије песничка истинитост не досеже и до потпуности Хелдерлинове истине, и то зато што није примењен филолошки пут који до ње води.

Основни проблем, како нам изгледа, Хајдегерове анализе јесте недоследност: завршни одељак списа *Хелдерлин и биће ѿезије* доноси закључке на основу чудних спајања *Хлеба и вина* и ове песме. Методолошка грешка произлази одатле што се иначе веома умесни коментари у вези с песмом *У љујком ѿлавейнилу* о песнику као посреднику између божанског и људског неоправдано и, штавише, алогично повезују с ионако погрешним закључцима из *Хлеба и вина* о коначној историчности Хелдерлиновог света. Хајдегер настоји да укаже на принципе Хелдерлинове мисли, али то не чини тако што би до њих дошао кроз уважавање првенства сваке појединачне песме, а што би, по свему судећи, требало чинити, него тако што сâм претпостављени принцип постаје превасходно значајан, услед чега се скраћује, извитоперава и помера његова песничка конкретизација.

Неколико Хајдегерових исказа у пуном је сагласју с поетским смислом песме *У љујком ѿлавейнилу*, па онда и с начелима Хелдерлинове духовности, нпр: „Песнички становати‘ значи: бити у присуству [Gegenwart] богова и бити ганут близином бића ствари“; „биће језика мора се разумети кроз биће поезије“; „Али песничкој речи додељена је снага именовања тек онда кад богови сами проговоре о нама“; „Песничково казивање је хватање тих [божанских] знакова (Winke), како би они били даље дозначени (winken) у његов народ“; „Тако је биће поезије уклопљено у раздвајању и сустицању склоне законе божјих знакова и гласа народа“ (HEIDEGGER 1936: 11–15). Уколико се ови искази самостално узму, њихова чврстина проблематична постаје из два разлога: најпре, они се везују за сегменте песме, а не и за њену

¹¹ У вези с посебно обрађеном темом библијског времена и његовог значаја за заснивање крајњег сакралног смисла текста – упућујемо на монографију Миодрага Ломе: *Тумачење времена у Библији. Библијска хронологија*. Београд, Хришћанска мисао: 2010.

целину, чије разматрање поново изостаје; потом, на њих се надовезују искази настали на основу друге песме, а без уважавања самосталности и посебности тог песничког извора. Тиме Хајдегерова анализа у основи представља својеврсну унутрашњу контрадикцију.

До коначног историзујућег изокретања наведених и самостално одрживих Хајдегерових речи долази зато што се најпре регистрована веза између божанског и оностраног код Хелдерлина накнадно тумачи на основу Хајдегеровог, а не Хелдерлиновог схватања Бога. Разлика је, дабоме, непремостива, јер песник под тим мисли на сакрално дејство метафизике као источника све истине, и то у оностраности (што се у *Хлебу и вину* и сасвим јасно каже), а Хајдегер на десакрализовану аутентичност саме и једине истините оностраности у њеном повесном току. Хелдерлинова божанственост је симболичке, а Хајдегерова семиотичке провенијенције: имена и знаци, заправо „мигови“¹² на којима филозоф инсистира, били би примерене одреднице, само уколико би се односили на Хелдерлинову поетски исказану веру. Док она почива на јединству између ононостраног и оностраног, услед којег се и сама земља преображава у хијератску слику времените вечности, Хајдегерова семиотика представља химерични, мутни однос знакова, чије се крајње и пунозначно исходиште или занемарује или се сели из своје аутентичности и метафизичке истинитости у њој неодговарајућу историју.

Како би се изјаве поводом песме *У љујком ђлавейнилу* уланчале у целовиту смисаоност песме, неопходно је у обзир узети и оне Хелдерлинове речи које Хајдегер не помиње, наиме:

„Њих [небеснике] човек може да подражава“; „човек, то је слика божанства“; „патње овог човека [Едипа] изгледају неописиво, неисказиво, неизрециво“ (HÖLDERLIN 2011: 17–18; 27–28; 59–60).

Други од наведених исказа од највишег је значаја и по себи значи тако рећи објаву сакралне симболичности: насупрот хајдегеровском знаку-мигу као људски домишљеној историчности везе чији је источник неодређен, хелдерлиновски симбол јесте јединство људског и божанског, те временитог и вечног. Док, као естетски принцип целине текста, симболичност уопште јесте динамично и кроз хуманост дато преламање вечности и пролазности, специфични патос само Хелдерлинове симболичности долази од религијске метафизике као источника сакрализације света. У његовом је средишту човек, али не као биће које је *само* историјско и не као биће које стоји „између“. Није реч о томе да човек, тј. песник просто прима и разумева знаке

¹² Хајдегер се, на шта смо настојали да укажемо истицањем изворника на кључним местима превода, поиграва речима, те комбинује глагол и именицу истих корена, а сама именица – *der Wink* – дословно значи „миг“. Овај термин свакако је изузетно удаљен од симбола, али такође и од знака, те, за разлику од њих, не почива на чврстој спрези објективног смисла, његовог полазишта и крајњег духовног примаоца, већ проистиче из нејасних и у бити субјективних наговештаја, чије значење није по себи зајемчено.

као мигове него о томе да, онтолошки, он јесте знак као симбол – јединство божанског и земаљског.

Умесна теза о досезању бића језика кроз испитивање бића поезије затвара се у хајдегеровски круг емпиријске повесности. Хајдегеров мисао вид је модерног позитивизма: напушта се чињеничко ситничарство, али се остаје при убеђењу да је оностраност једина реалност, што постаје проблематично тек онда када се из те перспективе тумачи романтична духовност. Најекстремнији израз те инадекватности јесте „овострањење“ метафизике, те њено пресељење у саму егзистенцију, у „Dasein“. Не желећи да улазимо у карактер и оцењивање Хајдегерових уверења и његове фундаменталне онтологије, ми наглашавамо његову немоћ да спозна целину романтичне творевине, што је узроковано управо тумачењем те поезије из позиције властите филозофије. Непризнавање *a priori* форми и мисли као стубова романтичне духовности доводи до тога да се и кардиналне категорије – попут језика – сужавају на чисти позитивитет (Лома 2003: 106–109).¹³ Низ Хајдегерових исказа о песнику као оном који установљује богове (HEIDEGGER 1936: 10)¹⁴ емпиријска је редукција која злоупотребљава очигледност Хелдерлинове мисли о божанском као супертемпоралном принципу света, а то не значи и екстратемпоралном и „екстрамунданом“, како иначе Хајдегер тумачи другу страну у „разговору“! Песник, наиме, открива, изражава и опева богове, али их не установљује, будући да та операција, сасвим извесно, читаву метафизику своди на песнички изум, што, међутим, код Хелдерлина никако не може да буде случај. Хајдегер то чини стога што веома доследно своје „овострањење“ примењује и на језик, те га тумачи као прву и последњу инстанцу хелдерлиновског света. Посреди је двоструки редукционизам: најпре се читава духовност изједначава с језиком, а онда се и сâм језик схвата само као повесни феномен. Док чак и Гадамер скреће пажњу на то да није целокупно искуство језичко (GADAMER 1978: 17), ми додајемо – с обзиром на Хелдерлинову поезију – да ни целокупна истина, биће ствари, па тако ни језик нису ствар само искуства. Надјезичност духовности, као и натповесност језика највиши су парадокси људске мисли стога што постоје само у изразу, и то управо у песничком изразу. Он пак не изражава једино себе него и трансцендирајућу моћ свог духовног извора. Последња тачка песме *У љубиљком њлавејнилу* јесте израз о неизразивости, неисказивости и неописивости: и ова објава симболичности сакрализована је с обзиром на наглашавање патње

¹³ У својој критици Хајдегера, Миодраг Лома истиче да је Хајдегерово окретање историји, језику, али и нацији не само логична последица попуњавања филозофове метафизичке празнине, већ и уступак духу доба.

¹⁴ Полазиште за Хајдегерову слободну идејну разраду је познати стих из песме *Сјоммен*: „Али оно што остаје – заснивају песници“. Указујемо на то да употребљени глагол – „stiften“ – не значи пуко оснивање нечега што дотад не постоји, већ се превасходно односи на стварање задужбине, дакле на овековечење (нпр. песничко) оног што је наслеђено (нпр. обоженост света).

Едипа као сакрализованог хероја, који је своју мистеријском смрћу потврђену светост и достигао надљудскошћу свог удеса.

У есеју *...Песнички сјајанује човек...*, у којем се проширују идеје посвећене песми *У љујком ѿлавейнилу*, Хајдегерови искази знатно су усклађенији са самом песмом. Премда потиснутија, ауторова идеологија и овде обликује мисаону целину, али не тако што би штетила објективитету песме него тако што непобитни коментари о песми коегзистирају с онима који су ближи самој Хајдегеровој филозофији. Говор о мери испрва продире у симболичку срж хелдерлиновског стапања неба и земље: „Божанство је 'мера' којом човек мери своје становање, пребивање на земљи наткривеној небом“ (HAJDEGER 1982: 159). Проблем, међутим, настаје у извесној једностраности којом се тумачи небо. Хајдегер инсистира на небу, тј. божанству као непознатом, скривеном, туђем (Исто: 161, 165); небо се такође одређује и као божански посредник (Исто: 161). Исходиште јесте песништво као приближавање туђег (Исто: 165). Наглашавајући да песничке слике „нису пукe маштарије и илузије“ (Исто), аутор испуњава категорички предуслов сваког говора о Хелдерлину, а то је признавање истинитости божанског начела унутар песникове духовности. Потешкоћа овог пута потиче од јаза између смисла хелдерлиновског божанства у оквирима песниковог симболичког поретка и, како се нама чини, њему неодговарајућег Хајдегеровог тумачења симбола.

Науспрот феноменолошкој редукцији која би разделила симболичке равни, те их разматрала понаособ, симболички поредак захтева разматрање божанског и људског искључиво у њиховој узајамности, те у њиховом динамичном јединству. Метафизички врхунац симболичког начела Хелдерлинове поезије неизразив је, неизрецив и непосредно неподношљив: потребно је, према томе, чулно, тј. песничко, сликовито и *изражено* посредовање. Сâм је човек – о томе говори песма – таква слика, израз и близина. Нагласак уопште није на приближавању далеког и трансцендентног нама, већ је на откривању пуноће оног људског као слике, односно као јединог хуманости примереног начина да песник открије божанско, али заправо и да на тај начин иначе недосежно божанство себе открије нама. Нипошто, дакле, не може да буде речи о туђини и непознатости, будући да ове одреднице подразумевају спајање различитих светова, те унос метакосмоса у космос. Посматрајући ствари из перспективе оностраног позитивитета, Хајдегер се оглушује о космичку меру коју Хелдерлинова поезија захтева, а која сведочи о динамичком „сравњивању“ божанског и људског као испуњења и потенција истости, а не другости. Само с обзиром на, између осталог у спису *Онѿиоѿеолошко усѿројсѿиво мѿѿафизике* изнету, Хајдегерову критику филозофске метафизике, те на његову проблематичну одредницу метафизике као бивствујућег (Исто: 67, 69, 70), дакле као оностране посебности, примећујемо врло снажну и, разуме се, интендирану сродност између филозофовог програмског захтева за спознањем разлике између бића и бивствујућег и суштине посебног песничког дела као правог, потпуног и унутрашњег остварења те разлике (Исто: 63ff). То остварење је управо најизразитије у сим-

боличком поретку, и почива на односу, тј. на незабораву разлике и неизједначењу конкретног и универзалног. Хелдерлинов песнички поредак пак знатно је сложенији од пуке диференције, до које иначе и може да се дође само ако се испуни предуслов спознања специфичног идентитета између слике и целине. Не препознавши природу тог идентитета као органског пресликавања и преламања, те не досегнувши целовитост разлике која укључује и свој „горњи“ део, Хајдегер, логично, није спознао ни „биће бића“, тј. да оно није неодређена и неупотребљива апстракција, већ врло јасно утемељени принцип свемира, а онда, свакако, ни смисаоност оног бивствујућег, чију целовитост тек то биће уоквирује. Да задржимо паралелу с Хајдегеровим негативно усмереним наводима Хегелових речи: воће није пука химера неспособна да објасни јабуку, будући да је ова укључена у свеколики и од ње саме виши ток природе. Кључна, ипак, Хајдегера грешка, барем када се ради о односу његове филозофије према романтичној поезији, јесте та да биће и метафизика нису било какве апстракције које се могу попуњавати овако или онако (нпр. воћем; Исто: 75–76) него је реч (увек), а тако и код Хелдерлина, о вечности и о бескрају који се открива у времену.

Сходно томе, божанство и није непознатост него неспознатљивост. Оно не тражи одгонетку (знак или име) него спознање своје неспознатљивости, спознање, дакле, људскости као боголикости која се остварује кроз стварање изражајних форми целине коначности као оствариване бесконачности стварања. До формално-смисаоног тоталитета песме као слике космичког тоталитета могуће је доћи једино кроз уважавање унутрашњег устројства песме. Хајдегерово истражање стихова из њима нужних форми, те њихово мешање с другим стиховима, другим песницима (нпр. с Рилкеом) и ситуацијом у модерном свету – до пароксизма херменеутичке субјективности доводи се код Хајдегерових француских следбеника окупљених око необичне идеје о одсуству објективно утемељеног херменеутичког средишта. Оно, међутим, врло јасно постоји и оличено је у текстуалној *целини*, која не значи суму, већ унутрашње принципе који имају своје језички утврђене духовне темеље, почетак, крај и форму, који и не значе ништа друго до песничко самоисказивање.

ИЗВОРИ

ХАЈДЕГЕР, Мартин. *Шумски ђуџеви*. Божидар Зеџ (прев.). Београд: Плато, 2000.

*

HAJDEGER, Martin. *Mišljenje i pevanje*. Božidar Zec (prev.). Beograd: Nolit, 1982.

HEIDEGGER, M. *Objašnjenja uz Hölderlinovo pjesništvo*. Ivan Bubalo (prev.). Zagreb: Demetra, 2012.

HEIDEGGER, M. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. München: Albert Langen – Georg Müller Verlag, 1936.

HEIDEGGER, M. *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1952.
HÖLDERLIN, Friedrich. *Gedichte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЛОМА, Миодраг. *Слика Христѡа у Хелдерлиновом ђеснићѡву*. Ваљево: Центрекс, 2003.
ЛОМА, М. Филологија и њене дисциплине. *Кулѡура, цивилизација, филологија*. Београд: Филолошки факултет, 2014, 27–42.

*

BOECKH, August. *Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*. Leipzig: B. G. Teubner Verlag, 1877.
DILTHEY, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung*. Stuttgart: B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1957.
GADAMER, Hans Georg. *Istina i metoda*. Slobodan Novakov (prev.). Sarajevo: Veselin Masleša, 1978.
HAMANN, Johann Georg. Kreuzzüge des Philologen. *Sämtliche Werke*. Band 2: Schriften über Philosophie / Philologie / Kritik. 1758–1763. Wien: Herder, 1950.
KORFF, Hermann August. *Geist der Goethezeit*. III Teil – Frühromantik. Leipzig: S. Hirzel Verlag, 1949.
KORFF, H. A. *Humanismus und Romantik*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1924.
SCHILLER, Friedrich. Über naive und sentimentalische Dichtung. *Über das Schöne und das Kunst*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.
SCHLEGEL, August Wilhelm. *Geschichte der romantischen Literatur*, IV, *Kritische Schriften und Briefe*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965.
SCHLEGEL, Friedrich. *»Athenäums«-Fragmente und andere Schriften*. Stuttgart: Phillip jun. Reclam, 2010.

Vuk M. Petrović

HEIDEGGERS ZERSTÖRUNG ALLER PHILOLOGISCHEN GRÜNDE

Zusammenfassung

Der vorliegende Text zerlegt die hermeneutische Dürftigkeit der phänomenologischen Grundsätze, die Heidegger auf die romantische Poesie Hölderlins anwandte. Der wichtigste innere Widerspruch geht bei dem interpretativen Versuch Heideggers daraus hervor, dass er die hölderlinsche selbstoffenbarende dichterische Wahrheit durch seine eigene, heideggersche Ideologie vermittelte. Die Grundkluft zwischen der die metaphysischen Ideale sinnlich vergegenwärtigenden, poetischen Symbolik Hölderlins und der das Dasein

als Absolutes hervorhebenden Philosophie Heideggers verwandelt sich in den unüberbrückbaren Abgrund, weil Heidegger keinen guten Willen zeigte, trotz des weltanschaulichen Unterschieds zwischen dem philosophischen Deuter und dem von ihm gedeuteten Dichter die Ganzheit des fremden poetischen Geistes aufzunehmen. Sie stellt eine eigentümliche und untrennbare Bedeutungseinheit von dichterischen Formen und ihren Inhalten immer von Neuem dar, die auf das Durchdrungensein der Zeitlichkeit von metaphysischer Ewigkeit hieratisch hinweist. Diese sakral synthetische Hinweisung bleibt für heideggersche Phänomenologie unerreichbar.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
komsomolsknaamuru@gmail.com

Др Младен М. Јаковљевић

КОНКРЕТИЗАЦИЈА И ДЕКОНКРЕТИЗАЦИЈА СТВАРНОСТИ У ПИНЧОНОВОМ РОМАНУ *ДУГА ГРАВИТАЦИЈЕ*

Сложеност односа између стварности и фантазије у роману *Дуга гравитације* Томаса Пинчона заснована је на немогућности њиховог јасног разграничавања, као и на потенцијалу стварности и фантазије да се у сваком тренутку трансформишу једна у другу. Књижевни теоретичар Брајан Мекхејл дефинише два основна принципа трансформације стварности и фантазије. Први принцип је ретроактивна деконкретизација, којом се оно што је представљено као стварно касније разоткрива као фантазија. Други принцип трансформације је ретроактивна конкретизација, којим се оно што је првобитно представљено као фантазија трансформише у стварност. Сложености односа између стварности и фантазије значајно доприноси могућност једног догађаја да прође кроз више конкретизација и деконкретизација. Ова два процеса померају, бришу и успостављају нове границе између стварности и фантазије, што захтева константно преиспитивање стварности и фикционалности описаних догађаја и епизода, али и целокупног оквира стварности у роману. Уз цикличну структуру романа, ретроактивна конкретизација и деконкретизација изазивају и доводе у питање конвенционално поимање времена и простора и указују на могућност да је цео роман текстуална репрезентација кинематографске пројекције стварности, у коју су уметнуте бројне фантазије и алтернативне стварности.

Кључне речи: Томас Пинчон, *Дуга гравитације*, фантастика, фантазија, стварност.

Као и друге Пинчонове романе, *Дугу гравитацију* је немогуће препричати. Њен готово енциклопедијски текст обједињује велики број референци, тема и термина из физике, хемије, технологије, психологије, историје, религије, филма, књижевности, митологије, окултизма, популарне уметности и многих других области, које уз епизодичност, временску и просторну

фрагментисаност и огроман број ликова, којих има преко четири стотине, чине да дело балансира на танкој линији која раздваја чињенице и фикцију, разумљиво и неразумљиво, али и разум и лудило. *Дуђу ѓравииџије* је стога тешко дефинисати као текст, а вероватно најсликовитију дефиницију природе текста романа дао је Харолд Блум (Влоом 2003: 3), који је рекао да је то „роман, који има почетак, крај и монструозни конгломерат средина“.¹

Блум с правом користи множину, јер *Дуђа ѓравииџије* нема једну, већ читав сплет средина, расутих између почетка романа, када Прентис припрема доручак од банана узгојених у застакљеној башти на крову, и краја, када ракета само што не удари у Театар Орфеј у Лос Анђелесу. Конгломерат средина гради разгранату ризомску структуру, која се шири у непредвидљивим правцима и на неочекиване начине. Џозеф М. Конте (2002: 169–171) такву ризомску структуру пореди с Коховом фракталном структуром, која представља парадокс, бескрајну дужину у ограниченом простору. У наизглед ограниченом времену и простору између почетка и краја *Дуђе ѓравииџије* протеже се готово бескрајна временска и просторна равна, која се бројним аналепсама и пролепсама грана у недоглед и анулира линеарно време и логично, конвенционално поимање простора.

Конгломерат средина је концентрисан око потраге. Циљ једне од њих је немачка ракета В-2 и црна справа, *Schwarzgerät*, која треба да буде инсталирана на ракету са серијским бројем 00000. В-2, ракетни пројектил тежак 13 тона, постаје централна метафора романа. У средишту друге потраге налази се амерички поручник Тајрон Слотроп, који је у детињству дат психологу бихејвиористи Ласлу Јамфу да експериментире на њему. Због условљавања које је спровео Јамф, Слотроп је током Другог светског рата на бизаран начин повезан с британским одбрамбеним снагама, немачким ракетним технологијама и пројектилама лансираним ка Лондону, па када пројектили почну да падају по граду, чини се да распоред места удара прати шаблон места на којима је Слотроп имао сексуалне односе. Веза између пројектила и Слотропових сексуалних доживљаја потиче из детињства и узрокована је његовим условљавањем дериватом пластике Имиполекс Г који се налази у ракети, због чега, упркос разусловљавању којем је подвргнут, Слотроп више нема контролу над сопственим телом и ефектима које оно изазива. Овај бизарни шаблон, који је можда само коинциденција, наводи ликове и читаоце на помисао да је све у роману повезано, али и да је свака могућа веза, ма како се чинила бесмисленом, потенцијално стварна. Осим Слотропа, и други су заинтересовани за његово условљавање у детињству, па, како Брајан Мекхејл (Мснале 2007) дефинише, детектив у једној епистемолошкој потрази истовремено постаје предмет друге епистемолошке потраге.

Све потраге у роману се расплићавају у бројним могућностима, алтернативама, халуцинацијама и сновима, који постојање објективне стварности стављају под знак питања. Фикционални мултиверзум романа обилује алтер-

¹ Цитат је преузет из текста на енглеском језику, превод мој.

нативним световима, издвојеним временским и просторним енклавама којима се генеришу нове стварности. Халуцинације, фантазије, филмске и позоришне пројекције производе стварности, које ни протагонисти ни читаоци често не могу да одреде као објективне или алтернативне, или су принуђени да своје опредељење промене када сазнају нове чињенице, те објективна стварност често бива реконфигурисана у алтернативну и обратно. У вишеструкој реконфигурацији, алтернативне стварности постају међусобно замењиве и равноправно остварене, тако да више не може да се говори о једној објективној и више алтернативних, већ једноставно о сплету више стварности, које скупа чине фикционални мултиверзум романа.

Роман се састоји од четири дела, са 73 сцене, које су неравномерно дистрибуиране по поглављима и које све повезује више наративних линија. Једна линија прати Тајрона Слотропа и његову потрагу која се врти око супстанце Имполекс Г, ракете В-2, црне справе и њихове међусобне повезаности и међузависности. Слотропова потрага, као и цео роман, излази из оквира иницијално успостављеног простора и времена, постаје међународна и дешава се од Бостона и Лондона, преко француске ривијере, Цириха, Нордхаузена, до Балтика, Берлина, Потсдама, Пинемунда и многих других места, где Слотроп доживљава бројне авантуре, које га уместо сазнању и одговорима воде у постепену дезинтеграцију. Слотроп прво почиње да губи свој аутентични идентитет, када преузима различите улоге, од ратног дописника Ијана Скафлинга, преко Ракеташа, Макса Шлепцига, до Свињског хероја Плеказунге, да би се на крају потпуно фрагментисао, расуо и нестао широм Зоне, подручја послератне Европе. Друга наративна линија прати Цесику Свонлејк и статистичара Роцера Мексика, чија веза доживљава крах. Трећа линија прати Чичерина, који има опсесивну потребу да убије полубрата Енцијана, вођу Хереро ракетних техничара, такозване Црне команде, познате под називом *Schwarzkommando*. Чичерин и Енцијан се само једном срећу, али се мимоилазе, несвесни да су били тако близу један другом. Четврта линија прати дилеме Франца Пеклера, немачког ракетног инжењера кога напушта жена Лени због другог човека и радикалне Левице. Њу и ћерку Илсе је заточио СС, који држе Илсе као таоца како би Пеклер наставио рад на ракетној технологији, при чему му је годишња награда посета девојчице која је наводно његова ћерка. Пета линија прати Катје Боргезијус, Вајсмана, који је узео псеудоним Блицеро и Готфрида, који се сви срећу у сцени где Годфрид игра Ивицу, а Катје Марицу током садистичког сексуалног ритуала који води Блицеро. Катје бежи захваљујући Пирату Прентису и постаје пион бихејвиористе Поинтсмана, који пропагира и спроводи Павловљеве методе условљавања, након чега задовољава мазохисту Генерала Ернеста Пудинга, а потом заводи Слотропа, док Блицеро убеђује Готфрида да мора да се жртвује у ракети са серијским бројем 00000. Ових пет радњи су попут пет засебних романа, међу којима доминира линија која прати Слотропа, чије је присуство расуто по целом тексту, све док и он сам не постане потпуно расут широм Зоне.

Тачно време дешавања догађаја је скривено у хаотичној ризомској структури, испреплетаним наративним линијама и бројним аналепсама и пролепсама, али захваљујући изобиљу медијских референци, а нарочито програмској шеми лондонског телевизијског и радио програма, Стивен Вајзенбургер (1988: 9–10) идентификује периоде када се епизоде дешавају, некада у дан, па чак и у сат. Први део, *Након нуле*, састоји се од 21 епизоде, које се дешавају око Божића 1944. године, од 18. до 26. децембра, али се временски оквир овог периода расплињава у неколико аналепси, које укључују догађаје од Ускрса 1942. године када су Савезници бомбардовали немачки град Либек, затим догађаје у Британији пре рата, у холандској колонији на Маурицијусу у седамнаестом веку, као и у пуританској Америци. Поглавље описује фантазије којима управља Пират Прентис, а онда и кућу у којој Прентис живи у Лондону за време рата. Прентис ради у Ахтунгу, тајном војном огранку, заједно с Роџером Мексиком и Поинтсманом. Пошто је примећено да постоји чудна и необјашњива подударност између сексуалних доживљаја промискуитетног поручника америчке војске са шаблоном пада пројектила В-2, Роџер Мексико израчунава Поасонову дистрибуцију² ракетних удара. Као део настојања да се открије природа чудне везе с механиком пројектила и распоредом њиховог састава, Слотроп је подвргнут психолошким тестовима и експериментима, који укључују дрогу натријум-амитал, познату и као серум истине, али и павловљевско условљавање, које углавном спроводи Поинтсман, који условљава и октопода Григорија да реагује тако да Слотроп мисли да је Катје нападнута и животно угрожена. Слотроп спасава Катје несвестан изрежираности целе сцене и након тога почиње њихова романса, која траје до трећег дела, када Слотроп иде у Немачку.

Други део, с насловом *Un Perm' au Casino Hermann Goering*, што на француском значи *Дојусџи у казину Херман Геринџ*, има 8 епизода и покрива период од пет месеци, од Божића 1944. до 20. маја 1945. године. Слотроп одлази у казино Херман Геринг у ослобођеној Француској, где сазнаје за ракету с неуобичајеним серијским бројем 00000, начињену од до тада непознате пластике Имполекс Г. Постоји наговештај да пластика представља везу између Слотроповог сексуалног узбуђења и места удара ракете због условљавања, које је спровео творац пластике Ласло Јамф, мада то никада није доказано. У потрази за информацијама о пластици и ракетној технологији, Слотроп бежи у послератну Европу, у Зону, где трага за пројектилом означеним мистериозним серијским бројем 00000 и црном справом, која је повезана са пројектилом.

² Функција дистрибуције, која се у статистици користи за описивање догађаја с малом вероватноћом дешавања у одређеном времену и простору. Француски математичар Симеон Дени Поасон (Siméon-Denis Poisson) развио је 1830. године функцију да опише број добитка које би коцкар имао уз велики број покушаја у игри у којој је тешко освојити добитак (Britannica 2010: „Poisson distribution”).

Трећи део, насловљен „Зона“, састоји се од 32 епизоде и описује углавном догађаје из лета 1945. године, од 18. маја до 6. августа, што је датум експлозије прве атомске бомбе у Јапану, али и прославе Исусовог преображења. Ова коинциденција представља спону између митског и религијског с једне стране и технолошког и механичког с друге стране. Зона представља стварно, али и митско место, парадоксално, хаотично и неуобличено, нејасно ограничено подручје послератне Немачке и источне Европе у периоду када Савезници још увек нису исцртали нове границе света. Део догађаја дешава се на фериботу *Анубис*, који представља још једну мобилну, нестабилну тачку, јер осим што се креће кроз простор, представља и место које окупља више ликова, који на њему путују у различитим временским периодима. Слотропа на *Анубис* доводи глумица Маргерита Ердман, коју упознаје у напуштеном биоскопу у Зони и с чијом ћерком Бјанком се Слотроп убрзо зближава. Маргерита зна доста о 00000, црној справи и Имиполексу Г, јер је провела неко време у фабрици где се прави мистериозна пластика и имала је прилику да носи гардеробу направљену од ње. Ово поглавље садржи најдужу епизоду у роману, која описује Франца Пеклера, ракетног инжењера, који невољно помаже у производњи црне справе. На крају се сазнаје да је 00000 испалена у пролеће 1945. године, пред крај рата. Слотроп проводи доста времена као свој умишљени алтер его Ракеташ, да би се касније вратио на ферибот, где проналази мртву Бјанку и убрзо почиње фрагментација његове личности.

У четвртм делу под називом *Пројивсила*, који има 12 епизода, описани су догађаји убрзо након 6. августа па све до 14. септембра 1945. године, с аналепсом на ускршњи првоаприлски викенд исте године и пролепсом у 1970. годину, која представља кулминацију романа. Све епизоде и догађаји описани у овом делу могу да буду производ Слотроповог нервног слома, па се с фрагментацијом његове личности дезинтегрише и целокупна стварност. У овом поглављу сазнаје се да је црна справа у ствари капсула коју је направио Блицеро и у којој се налази Готфрид, жртвован лансирањем ракете изведеним у готово сексуалном чину. На крају, ракета се спушта ка Театру Орфеј у Лос Анђелесу као одјек пројектила В-2 чији се врисак преко неба чуо на почетку романа.

Четири дела, бројне епизоде и више наративних линија повезује ракета, пројектил В-2, чија параболична путања може да се идентификује у наслову. Вајзенбургер (1988: 3, 10) сматра да парабола путање ракете указује на кружан, цикличан ток радње и аналогију с дугом, чији лук је Пинчон представио као део пуног круга који се може видети изнад Северног мора. Затворени круг, изражена наративна некохерентност и одсуство јасног заплета лако дезоријентишу читаоца. Уз цикличност и фрагментисаност радње, одсуство јасних маркера често онемогућава читаоцу да јасно разграничи чије речи чита и из чије перспективе посматра радњу, јер се наративни фокуси и перспективе, али и стварност и фантазија, често мешају без јасних формалних назнака и упозорења. Промене у перспективи, из једног лика у

други, или с екстерне на интерну тачку гледишта, често се дешавају уласком у фантазије и сећања одређеног лика, при чему су такве фантазије и сећања често просторно и временски измештене од епизоде из које се у њих улази, чиме се укида линеарни ток времена и класично поимање простора.

Замислите пројектил чији се долазак чује тек након експлозије. Изокретање! Комад времена исечен пажљиво... неколико метара филма пуштено унатраг... експлозија ракете, која пада брже од звука – затим из ње израња рика сопственог пада, хватајући корак с оним што је већ мртво и запаљено... дух на небу (PYNCHON 2000: 56).³

Слотроп реагује на долазак ракете сексуалним узбуђењем, али између времена узбуђења и тренутка удара уочава се проблем каузалности и тока времена. Наиме, Слотроп осећа сексуално узбуђење на местима будућег удара, док при самом удару ракете В-2 очевици прво виде блесак па тек онда чују звук пројектила који долази. Долазак В-2 и њен удар је чудноват догађај, који доноси смрт, али и симболише онострано. Ракета је попут духа, готски, стравични, непознати и чудновати ентитет на небу, који се креће натприродно брзо, брже од звука и доноси разарање попут анђела смрти.

Свеукупна комплексност романа наговештена је већ на самом почетку, назнаком да „то није расплитање, већ све веће *ујлићиање*“ (PYNCHON 2000: 3). Ово *ујлићиање* упозорава на комплексан и компликован однос између стварности, фантазија, времена и простора, чији резултат је немогућност разграничавања фикционалног од стварног. Већ на самом почетку, читалац није сигуран с ким и са чим се суочава, није сигуран ко је „он“ у првом пасусу, где се дешава евакуација, као ни шта је то што вришти преко неба.

Вриштање допире преко неба. Већ се десило раније, али ништа не може да се упореди с овим сада.

Прекасно је. Евакуација још увек траје, али све је театар. Нема светала у аутомобилима. Нигде светла. Над њим носачи лифта стари попут гвоздене краљице и стакло негде високо изнад које би пропустило светлост дана. (PYNCHON 2000: 3)

Читаоцу се ови детаљи објашњавају тек касније, због чега је неопходно да се врати унатраг, реконструише догађај и замисли га изнова, како би безимени ликови били повезани с именима, врисци с ракетама, а евакуација с улицама Лондона. Како то Брајан Мекхејл (1992: 60–61) дефинише, читалац мора да прође кроз процес разусловљавања док чита роман. Међутим,

³ За писање рада је коришћен енглески текст романа *Дуџа ђравићиације*. Сви цитати из романа су мој превод. Пошто Пинчон често одступа од правописних правила енглеског језика, а нарочито у коришћењу великог слова и знакова интерпункције, преводи цитата су у том смислу верни оригиналу, због чега понекад одступају од правописних правила српског језика.

једна реконструкција догађаја није довољна, те читалац често мора изнова да се враћа уназад, јер је реконструкција буквално отказана неком новом информацијом. У конкретном случају сцене с почетка романа и ракете која врши преко неба, читалац целу слику мора накнадно да дислоцира из стварности у фантазију једног од ликова, Пирата Прентиса, који има способност да управља фантазијама других људи. Појављивање лика с таквим способностима не само да отказује стварност прве сцене, већ унапред доводи у питање истинитост и уноси квалитет фантастичног у сваку епизоду романа и у сваком тренутку захтева спремност за отказивањем и реконструисањем свега што је прочитано. Увођењем лика као што је Прентис, који може да преузме фантазије од других људи и води их уместо њих, постаје немогуће одредити са сигурношћу које епизоде су истините, које само фантазије неког од ликова, а које су туђе фантазије које је Прентис преузео и почео њима да управља. Врисак с почетка романа чује се у Прентисовом сну, али можда и дубље, на следећем нивоу стварности, јер Прентис може да уђе у фантазије других људи, па је можда и сам замишљен од стране друге особе, што би створило парадоксалну онтолошку петљу без почетка и краја, попут Мебијусове траке или Клајнове боце.

Прентисов „чудни таленат“ „да живи фантазије других“ као „сурогат-креатор фантазија“ који може да „преузме терет њиховог *управљања*“ дестабилизује целокупну онтологију романа, јер се због његовог утицаја време и простор потпуно расплињавају у бројним нивоима потенцијалних и стварних фантазија, халуцинација и алтернативних стварности (PYNCHON 2000: 13, 735, 14, 13). Један од најупечатљивијих и најочигледнијих примера демонстрације моћи Прентисовог талента је његово управљање фантазијом Лорда Озма из Министарства иностраних послова, који фантазира о Аденоиду, циновском створу који прети целом Лондону.

Првих неколико пута ништа није кликнуло. Фантазије су биле у реду, али нису припадале никоме ко је битан. Али Фирма је стрпљива, посвећена Дугорочном, како то већ Они јесу. Напокон, једно право шерлокхолмовско вече у Лондону, непогрешиви мирис гаса који је допро до Пирата из мрачне уличне светилке, а из магле испред њега материјализовала се циновска форма налик органској. Пажљиво, корак по корак у црним ципелама, Пират је пришао ствари. Клизнула је напред њему у сусрет, преко калдрме, полако попут пужа, остављајући иза себе слезави светлוצави траг који није могао потицати од магле. У простору између њих налазила се тачка проласка, до које је Пират, пошто је био мало бржи, стигао први. Устукнуо је, ужаснут, иза тачке – али такве спознаје нису увек поништиве. Био је то циновски Аденоид. Велик бар колико и катедрала Светог Павла и растао је из сата у сат. Лондон, можда и цела Енглеска, били су у смртној опасности! (PYNCHON 2000: 16–17).

Епизода с Аденоидом је очигледно фантазија и њено идентификовање као такве указује да евакуација Лондона може да се третира исто као прича

о истребљивању додоа на Маурицијусу, што је још једна фантазија коју је Прентис преузео од Катје Боргезијус. Међутим, оно што није лако уочљиво, али је могуће, јесте чињеница да свака епизода, па и цео роман, може да буде део фантазије којом управља Прентис. Постојање особе која поседује тако невероватан таленат да управља фантазијама представља потенцијални оквир за све неуобичајене, абнормалне, фантастичне елементе, јер свака аномалија у роману може да буде његово дело. Ова чињеница није лако поништива и увек је присутна као оквир у који може да се угради сваки догађај. Ипак, Прентис јесте значајан, али не и једини дестабилизатор стварности. Осим њега, у роману постоје бројни други ликови, као што су Танац, Слотроп, Пеклер, Чичерин, Енцијан и Поинтсман, чија перцепција је такође поремећена фантазијама и халуцинацијама, због којих је неопходно изнова конкретизовати и деконкретизовати фантастичност епизода.

Мекхејл (1992: 70) идентификује ретроактивну деконкретизацију, којом се оно што је иницијално представљено као стварно касније открива као фантазија, као и обрнут процес, који назива ретроактивном конкретизацијом, када се оно што се првобитно сматра халуцинацијом и фикцијом накнадно покаже као стварно. Када се иницијално појаве ракетне трупе Црне команде су фикција, производ психолошког оружја Савезника, али се они касније конкретизују у праве трупе Хереро црнаца у Немачкој. Ретроактивна конкретизација је попут процеса генерације *хрени*, предмета у Борхесовој причи *Тлен*, *Укбар*, *Орбис Терџиус* који се материјализују и конкретизују као резултат мисаоних процеса, замишљања и очекивања.

Стварност Чичеринових разговора с Вимпеом, продавцем из корпоративног система ИГ Фарбена, такође је доведена у сумњу. Иако су испричани делови разговора између њих, у причу о Чичерину „није лако поверовати. Да је буквално истинита, Чичерин не би био овде – нема никакве шансе да би му живот био поштеђен зарад таквог месечарења у источним гарнизонским градовима“ (PYNCHON 2000: 409). Истинитост разговора се отказује констатацијом да су то „све гласине. Њиховој се хронологији не може веровати. Контрадикције надолaze“ (PYNCHON 2000: 416). Осим тога, Чичерин је под утицајем наркотика, што значи да би разговор с Вимпеом могао да буде и производ халуцинације изазване дрогама. Међутим, стварност овог разговора се пред крај романа опет конкретизује новим разговором између Чичерина и Вимпеа.

Једна од најзначајнијих веза у роману је она између Слотропових сексуалних успеха и ракете В-2, али стварност његових сексуалних освајања је доведена у питање када се за неке од њих испостави да су можда само производ фантазија, што не само да утиче на поузданост његове перцепције, већ и на стабилност целокупне стварности романа, која је значајним делом изграђена на тој бизарној вези. Попут сазнања да је све можда фантазија којом управља Прентис, могућност да су Слотропове сексуалне везе само фантазије дестабилизује и потенцијално отказује до тада конструисану стварност. Један од примера Слотропових доживљаја је одлазак с Дарлин

у стан у којем живи с газдарицом Квод. Касније, када Поинтсманови агенти Спид и Перду истражују ову еротску епизоду, од газдарице, која не изгледа као она коју описује Слотроп, сазнају да нема никакве Дарлин и да она чак не зна ни да се енглеска деца називају тим именом (PYNCHON 2000: 323). Агенти не налазе ни остале девојке, које знају само по првом имену: Џени, Сали, Анђела, Кетрин, Луси, Гречен, Сибил. Поинтсман ипак није због овог открића све одбацио као чисту фантазију.

„Подаци су, за сада, непотпуни.“ То би требало јасно нагласити у свим изјавама. „Признајемо да се чини да први подаци указују“, сети се, *прави се искрен*, „на више случајева где се чини да имена са Слотропове мапе немају пандан у чињеницама које смо успели да утврдимо пратећи његову временску линију по Лондону. Тачније, да утврдимо *до сада*. То су углавном само имена, видите, иксови без ипсилона такорећи, ознаке без лица. Тешко је знати колико далеко једно 'далеко' у ствари иде“ (PYNCHON 2000: 323–324).

Немогуће је утврдити са сигурношћу колико дубоко иде могућност да је све фантазија, или један ниво фантазије уметнут у оквир друге фантазије. Наведено чињенично стање је представљено из перспективе Поинтсмана, који касније има халуцинације, па његови закључци, постојање агената Спида и Пердуа, или газдарице Квод, могу да се откажу као халуцинација, а Слотропова верзија приче конкретизује као истинита, или пак као фантазија уметнута у оквир његове фантазије. Читалац је принуђен да идентификује маркере који указују на стварност или фикционалност одређеног догађаја, реконструкцију, отказивање или конкретизацију, при чему су такви маркери некада удаљени више десетина, па и неколико стотина страница. Маркере је некада лакше, некад теже идентификовати и повезати с догађајима, а због све већег и интензивнијег уплитања, најављеног на почетку романа, свака извесност се губи.

Брајан Мекхејл (1992: 67–69) разликује три варијанте конкретизације и деконкретизације, које захтевају разусловљавање читаоца, преиспитивање стварности и фикционалности одређеног конкретног догађаја, али и стварности романа уопште. Прва варијанта подразумева унапред дата упозорења да је оно што следи фикција, као што су на пример халуцинације изазване хашишом или натријум амиталом. У другој варијанти, која је много чешћа, маркер као потврда фикционалности следи након описаног догађаја, што од читаоца захтева да реконструише прочитано и деконкретизује стварност у фикцију, као што је фантазија којом Прентис управља на самом почетку, или епизода с научником Францом Пеклером и његовом ћерком Илсе. Трећи модел је најзахтевнији и најпроблематичнији, пошто не постоји било какав маркер, проспективно или ретроспективно, већ се фикционалност догађаја утврђује на основу неке унутрашње контрадикције и некомпатибилности с општим оквиром стварности књижевног дела. У ову групу могу да се сврстају Слотропове фантазије и снови, као и сцена када Бодин и Мексико

деле халуцинацију у којој замишљају шта ће им се догодити на банкету који приређују њихови непријатељи. У фантазији, обојица су сурово спремљени за јело, док им се у стварности ништа није догодило. Парадоксално, дељене фантазије, као што је Бодинова и Мексикова, или фантазија коју деле Спид и Перду, уносе додатну димензију стварности, јер се таквим инструментом, који је у домену фантастичног, остварује *consensus gentium* и тиме повећава могућност да се одређени догађај конкретизује као стваран.

Епизода која експлицитно демонстрира механизам отказивања стварности догађаја је прича о ракетном инжењеру Францу Пеклеру, који је за ангажовање у служби СС-а награђен дозволом да га једном годишње посети ћерка. Међутим, због промена у девојчицином понашању и изгледу, Пеклер почиње да сумња да је девојчица која га посећује заиста његова ћерка, чак размишља да можда сваке године друга девојчица као сурогат преузима њену улогу. Једне године Илсе машта о одласку на Месец и планира детаље путовања, док при једном од наредних сусрета, када је Пеклер пита за живот на Месецу, она одбацује такву могућност као бесмислену. Истинитост његових параноичних сумњи никада не може потпуно да се потврди или оповргне, јер је Пеклер склон параноји и фантазијама, које искривљују чињенице из прошлости и садашњости.

Требало би да зна да ли је то дете његово или не. Али није знао. Превише се дешавало у међувремену. Превише историје и сна... (PYNCHON 2000: 497).

Пеклер не само да не може да сигурношћу да утврди да ли је девојчица коју му доводе заиста Илсе, већ не може ни да разграничи који доживљаји с њом су се одиграли само у мислима, а који су се заиста догодили. Када однос између њих поприми инцестуозни карактер, цела сцена се поништава и отказује као производ његовог ума. Пеклер није имао инцестуозни однос с Илсе, који је описан након што му Илсе прилази и показује физичку блискост. Сцена када Пеклер удара ћерку, а потом спава с њом, уведена је реченицом: „Ударио ју је плоштимице по глави отвореним дланом, гласан и снажан ударац“ (PYNCHON 2000: 499). Међутим, након пасуса који описује њихов физички однос, следи реченица којом се цела сцена инцеста отказује: „Не. Пеклер је изабрао да верује да је те ноћи желела утеху, да је желела да не буде сама“ (PYNCHON 2000: 500). Пеклер, међутим, доживљава оба догађаја јер „њему чак, у ствари, није ни било јасно да је направио избор“ (PYNCHON 2000: 500). Прави маркер, који разграничава стварни од умишљеног догађаја налази се неколико страница касније, када се Пеклер изнервира и заиста удари Илсе. Навод да је: „Пеклер постао хистеричан и заиста је ошамарио“ враћа на сцену с инцестом, деконкретизује сексуални однос између Пеклера и Илсе и конкретизује опцију да је изабрао да верује да је желела утеху, а не секс (PYNCHON 2000: 511).

Осим што разоткрива механизам процеса конкретизације и деконкретизације, којима се креирају, померају и бришу границе између стварности и фантазије, епизода с Пеклером указује и на проблематику репликовања, симулација, корпоративних утицаја на индустрију и целокупну стварност, затим на параноју, али и на кибернетске тенденције у роману, што је, поред чињенице да се налази у самој средини романа, чини централном епизодом и повезује с многим другим епизодама и деловима романа.

Франца Пеклера су сексуално узбудиле сцене из еротског трилера током чијег снимања је Грета остала у другом стању, а које она и Слотроп рекреирају у студију 1945. године. Филм, а преко њега и Пеклер, постају медијуми за репликацију стварности. Након гледања филма, Пеклер је зачео ћерку Илсе с визијама филма у глави, па Илсе тако постаје одраз Бјанке, детета које је звезда филма Грета Ердман зачала током снимања. Међутим, Илсе можда није једино дете које је тако зачето, па се поставља питање: „Ко зна колико је деце-сенки зачето те ноћи с Ердмановом?“ (Pynchon 2000: 472). Стварно зачеће, које се догодило током снимања, делује преко филма као мултипликатор стварности, у којима се стварају „сенке“ Гретиног детета, попут сенки у филму, који је режисер из непознатих разлога режирао и снимио тако да свако има две сенке.

Као што је то случај с бројним отказаним стварностима, у медијским репликацијама је немогуће јасно раздвојити кинематографске од некинематографских сегмената, то јест филмску продукцију од објективне стварности, која је опет можда само филм, *trompe-l'œil*, изузетно реалистична обмана, оптичка варка, која константо балансира на танкој линији између нестварности и збиље. Кинематографска верзија копулације има као резултат зачињање две девојке у стварности, пропагандним филмом се у стварности генерише корпус афричких ракетних трупа Црне команде, док на крају лансирана ракета лебди изнад биоскопа где се приказује филм, који можда пројектује стварности у роману, чиме се стварност свега претходно описаног деконкретизује. Целокупан роман постаје текстуална репрезентација кинематографске пројекције стварности, у којој примарна стварност нестаје у медијској симулацији, коју даље може да деконкретизује ракета, као одраз прве ракете чији врисак се пролама небом на почетку романа, у Прентисовој фантазији. Ракета кружном путањом пролази кроз време и простор, од почетка до краја романа, од једне до друге фантазије, од менталне до кинематографске пројекције. Својом хронопросторном путањом ракета описује прави и потпуни облик дуге, коју је Пинчон у роману представио, како Вајзенбургер (1988: 17–18) примећује, као савршен круг, јер лук представља само део дуге и путање ракете.

Илсе је можда сурогат који је међу хиљадама реплика на располагању Рајху и одабран сваке године да замени претходну Илсе, зачету као одраз зачећа током снимања филма. Пеклер је води у *Zwölfkinder*⁴, неку *vrstij*

⁴ На немачком „Дванаесторо деце“.

забавног парка, дизнификоване симулације стварности, којом управљају и руководе деца.

У корпоративној Држави мора да буде одвојено место за невиност и њене бројне сврхе. У развоју званичне верзије невиности, култура детињства се показала непроцењивом. Игре, бајке, легенде из историје, све потрепштине за претварање могу да се прилагоде и чак отелотворе на физичком месту, као што је *Zwölfkinder*. Током година, место је постало деčје уточиште, готово бања. Да сте одрасли, не бисте могли да уђете унутар градских граница без пратње детета. Постојало је дете градоначелник, деčје градско веће од дванаест чланова. Деца су скупљала папире, љуске воћа и флаше које бисте оставили на улици, деца су водила туре обиласка кроз Тиерпарк, Благо Нибелунга, упозоравала вас да ћутите током импресивне изведбе Бизмарковог успона, на пролећну равнодневицу 1871. године, на положај кнеза и канцелара краљевства.... деčја полиција би вас прекорила ако бисте били сами, без пратње детета. Ма ко да је заиста водио град – а то нису могла да буду деца – био је скривен (PYNCHON 2000: 498).

Забавни парк је нестварно место, имагинарно уточиште, конкретизација илузије и мита, симулација стварности, попут бодријаровске симулације, која за Пеклера скрива одсуство праве стварности. Нестварност парка је наглашена невиношћу и чињеницом да у целокупном систему доминирају деца као инструменти управљања, контроле и моћи. *Zwölfkinder* је и место параноје, јер Пеклер наслућује да је прави ауторитет скривен иза невиности деце и да утиче на формирање историје, исто онако како се у парку организују и изводе историјски и митски догађаји. Нагласак на корпоративну Државу с великим првим словом алудира на корпорације, које имају моћ да креирају историју и пројектују стварности.

Ко би то боље знао од организације као што је Шел, без праве земље, без заузимања стране у било ком рату, без конкретног лица и наслеђа: која уместо тога користи глобални Слој, најдубље положен, из којег све манифестације корпоративног власништва заиста потичу? (PYNCHON 2000: 289)

Злоћудни идентитет интернационалних конгломерата, осим што је скривен иза корпоративног брэнда, као што су Шел, Јојодин, ИГ Фарбен, уплетен је у њихове бројне огранке, чија мрежа, попут *Дуџе зравитијације*, нема јасно дефинисан почетак и крај, већ само велики и монструозни конгломерат средина. Корпорације не заузимају стране у рату, већ профитирају из рата. Корпорације се не руководе начелима исправног, доброг, одбрамбеног и другим људским принципима, који у рату оправдавају одређене поступке, већ имају своју корпоративну логику, коју занима профит, а не стране у сукобима. Чак и из Другог светског рата, који представља највећу људску катастрофу у двадесетом веку, корпорације су изашле готово неоштећене,

без обзира на улогу коју су имале. Ратне страхоте и политичке идеологије су потиснуте у други план, иза употребне, војне и комерцијалне вредности производних технологија, а сам рат је ништа друго до режирана симулација.

То значи да овај Рат никад није био политички, политика је била позориште, само да људима скрене пажњу... потајно, диктирале су га технолошке потребе... завера скована између људи и техника, нешто чему је требало енергетско пуњење ратом, што виче: „Нек је проклет новац, опстанак [унети име Нације] је у питању”, а чије значење је било, највероватније, скоро је свануло, треба ми моја ноћна крв, моје финансије, финансије, ах, још, још... Праве кризе су кризе расподеле и приоритета, не међу фирмама – само је режирано да изгледа тако – већ у различитим Технологијама, Пластикима, Електроници, Авионима и њиховим потребама, које разуме само владајућа елита... (PYNCHON 2000: 617).

Моћ пангеографских и омниполитичких корпоративних ентитета налази своје инструменте у механизацији и психофизичком прожимању с технологијама, чија доминација еволуира у киберпанковску стварност обликовану корпоративним утицајима, симулацијама, биотехнолошком интеграцијом, масовном производњом, тржишном економијом, неизвесношћу, укидањем слободе и индивидуалности, конверзијом у информацију, али и интензивним и свеприсутним осећајем параноје.

Параноја у *Дуџи ѓравиџације* је изузетно значајан механизам којим се конкретизује и деконкретизује стварност. Тајрон Слотроп поседује доминантан параноични импулс, који га наводи да тражи везе између трагова и околности на које наилази. Он поседује „пуритански рефлекс да тражи правила иза видљивог, познат као и параноја, филтрирање“ (PYNCHON 2000: 223). Поред Слотропа, параноични су и бројни други ликови у роману: Пират Прентис, Роџер Мексико, Грета Ердман, Франз Пеклер, Чичерин, Енцијан, Поинтсман. Ипак, Слотропова параноја је најинтензивнија и најочигледнија сплет веза, који држи све на окупу у монструозном конгломерату средина.

Већ на самом почетку се констатацијом да „то није расплитање, већ све веће уџиџање“ сугерише успостављање и постојање бројних веза, повезивање делова, проналажење сличности и повезаности између различитих догађаја, ликова, места, периода, епизода (PYNCHON 2000: 3). Уплитање у роману гради комплексну ризомску структуру сачињену из мноштва огранака, које Слотроп, али и читалац, покушава да повеже у смислену целину. Параноју узрокују фантазије, наркотици, ментална неуравнотеженост, али ма који да је узрок, њена сврха и последица је увек иста – немогућност разликовања фантазије од стварности и убеђење да је све повезано.

Код параноје која се често примећује под дејством дроге нема ништа изузетно. Као и други типови параноја, није ништа друго до напад, предња додирна ивица открића да је све повезано, све у Постању, секундарно просветљење – које још увек није заслепљујуће, али је бар повезано (PYNCHON 2000: 834).

Код Пинчона, перцепција и поимање стварности гравитирају између параноје и антипараноје. Параноја, која указује на то да је све повезано, представља ткиво које држи стварност на окупу, осетљиви ментални баланс који је неко постигао и којег није рад да се одрекне, јер промена и раскидање успостављених или откривених веза води распаду, осећању које нико не може дуго да поднесе, стварности у којој нико не може да функционише, у којој ништа није повезано и у којој се губи сваки смисао.

Ако постоји нешто утешно – религијско, ако желите – у вези с паранојом, постоји и антипараноја, где ништа није повезано ни са чим, стање које нико од нас не може дуго да поднесе. Е па Слотроп управо сада осећа како клизи у антипараноични део циклуса, осећа како цео град око њега поново остаје без кровова, рањив, без средишта као што је и он, а само су папирне слике Непријатеља који прислушкује остале између њега и влажног неба (Pynchon 2000: 515).

Параноја и антипараноја у роману делују као центрипетална и центрифугална сила, где једна држи ствари на окупу, представља тежњу стремљења ка центру и указује на постојање система, док друга тежи удаљавању од центра, расипању, раздвајању, кидању веза и непостојању система. Баланс између њих је неопходан да би се одржао макар и привидан степен стабилности, која спречава потпуно урушавање већ иначе дислоциране стварности. Параноја тако постаје примарна сила која држи пројектовану стварност на окупу и повезује у један систем различите светове, перцепције и фантазије.

Целокупна фикционална стварност текста *Дуге ђравитиације* може да се тумачи параноично, да је све у њему повезано, да у свему може да се пронађе шаблон и веза која држи ствари на окупу. Међутим, текст може да се посматра и из угла антипараноје, да ништа у њему није повезано, да је све насумично, што је стање које, како се у роману наводи, многи не могу дуго да поднесу. Читање романа као склопа неповезаних делова стварности, догађаја, ликова и светова представљало би антипараноично стање, што је карта на коју игра Пинчон и вешто манипулише својим протагонистима и читаоцима, које приморава да траже смисао и везе које ће цео склоп фикционалног света одржати на окупу. Без параноје, роман „остаје без кровова“, „без средишта“ и губи се у бесмислу. Ипак, неминовна последица таквог поимања стварности, макар и фикционалне, изграђене око система параноје и антипараноје, није одрживост и равнотежа, већ распад и фрагментација. Вечити баланс између тежњи центра и периферије, параноје и антипараноје, постојања система и доминације хаоса, па и између фантазије и стварности, није могућ, већ једно од њих мора да превлада.

Параноја указује на постојање бројних могућности, другачијих верзија стварности, на светове који можда постоје или могу да буду пројектовани и створени, али који су увек недоречени, увек непотпуни и никада у потпуности растумачени и дефинисани. Како Рут Ронен (2004: 90) наводи у ана-

лизи могућих светова, „фикционални предмети које обележавају фикционалне карактеристике су неодређени и непотпуни“. Параноја у Пинчоновом стваралаштву, осим што конкретизује и деконкретизује стварност, функционише по принципу генератора непотпуности и неодређености и та њена улога је екстремна, јер уз информације које су иначе изостављене у фикционалној стварности текста, Пинчон ускраћује и оне које су у традиционалном фикционалном књижевном свету доступне, чиме креира и континуирано развија дилему о стварности и фикционалности догађаја, на коју ускраћује било какав јасан и дефинитиван одговор.

ИЗВОРИ

- БОРХЕС, Хорхе Луис. *Проза њоезија есеј*. Радивоје Константиновић (прир.). Нови Сад: Братство-јединство, 1986.
- SMITH, Zak. *Pictures Showing What Happens on Each Page of Thomas Pynchon's Novel Gravity's Rainbow*. <http://www.themodernword.com/pynchon/zak_smith/title.htm>. 10. 01. 2011.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BLOOM, Harold (ur.). *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.
- CONTE, Joseph M. *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction*. Tuscaloosa, London: The University of Alabama Press, 2002.
- Encyclopaedia Britannica*. Ultimate Reference Suite DVD, 2010.
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London – New York: Routledge, 1992.
- MCHALE, Brian. What Was Postmodernism? *Electronic Book Review*. 20. 12. 2007. <<http://www.electronicbookreview.com/thread/fictionspresent/tense>> 10. 05. 2009.
- PYNCHON, Thomas. *Gravity's Rainbow*. London: Vintage Books, 2000.
- RONEN, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- WEISENBURGER, Steven. *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1988.

Mladen M. Jakovljević

CONCRETIZATION AND DECONCRETIZATION OF REALITY IN PYNCHON'S NOVEL GRAVITY'S RAINBOW

Summary

The complexity of relations between reality and fantasy in Thomas Pynchon's novel *Gravity's Rainbow* is based on inability to clearly distinguish between them and the potentials of reality and fantasy to transform one into another at any time. Literary theorist Brian McHale has defined two basic principles that govern the transformation of reality and fantasy. The first principle is retroactive deconcretization, which reveals as fantasy what has previously been presented as reality. The second principle of transformation is retroactive concretization, or transformation into reality of what has originally been presented as not real. The ability of one event to go through several concretizations and deconcretization greatly contributes to the complexity of relations between reality and fantasy. The two processes constantly erase, shift and create new boundaries between reality and fiction, thus requiring constant re-examination of reality and fictionality of the described events and episodes, and the novel's entire reality framework. Along with the novel's cyclical structure, retroactive concretization and deconcretization challenge and question conventional conception of time and space and open up the possibility that the entire novel is a textual representation of cinematographic projection of reality, with numerous inserted fantasies and alternate realities.

Филозофски факултет
Катедра за енглески језик и књижевност
Косовска Митровица
animax@gmail.com

Др Душан Р. Живковић

ИСТОРИЈА И ФИКЦИЈА У РОМАНУ *ПРАШКО ГРОБЉЕ* УМБЕРТА ЕКА*

Предмет рада представља анализу природе и функција односа историје и фикције у роману *Прашко гробље* Умберта Ека, на основу следећих аспеката: 1. метатекстуалности, наративних перспектива и временских димензија романа, 2. општих односа историје и фикције 3. интерференције различитих историјских околности у *Прашком гробљу*; 4. односа разнородних интертекстуалних аспеката; 5. фигуре ђавола. У конструкцијама и деконструкцијама историје и фикције, *Прашко гробље* наговештава спознају природе обмана, али и трага за истином о питањима индивидуалних и историјских идентитета.

Кључне речи: постмодернизам, историографска метафикција, интертекстуалност, амбивитет, фалсификат.

1. Увод. У библиографији радова о стваралаштву Умберта Ека, честе су интерпретације општих поетичких начела, везаних за Еков стваралачки поступак, елементе поетике постмодернизма – наративне перспективе и опште одлике структурирања фикције. На пример, у есеју *Умберто Еко и Сионски мудраци* (*Umberto Eco and the Elders of Zion*) Ребека Њубергер Голдштајн истиче Еково онеобичавање односа истине и фикције (уп. NEWBERGER GOLDSTEIN 2011), а Леонард Сит интерпретира Еков роман *Прашко гробље* (*Il cimitero di Praga*, 2010) као „постмодерни наратив, у духу *Маџишарија* Хорхеа Луиса Борхеса, где сваки наративни слој коментарише претходне слојеве, док читалац трага за границом између чињеница и фикције“ (SEET 2015)¹.

* Рад је део истраживања на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Сви цитати из литературе на енглеском језику дати су у преводу аутора рада, за потребе овог истраживања.

Након ових опсервација, значајних за разумевање Екове ерудиције, треба истаћи да у науци о књижевности ипак није довољно пажње посвећено посебним аспектима, проучавањима конкретних извора, карактеристичних тема и идеја, процесима, вишеструких исходима поимања историје, као и структурирањима фикције у иманентним одликама Екове поетике.

У свести о међузависности проучавања општих и посебних елемената поетике и семантичког система романа, овај рад представља анализу природе и функција односа историје и фикције у роману *Прашко ѓробље*, на основу следећих аспеката: 1. метатекстуалности, наративних перспектива и временских димензија романа, 2. општих односа историје и фикције (у стварању посмодерних принципа историографске метафикције), као и у посебним аспектима: 3. интерференције различитих историјских околности у *Прашком ѓробљу*; 4. односа разнородних интертекстуалних аспеката; 5. демонским облицима и наличјима, у конструкцијама и деконструкцијама историје и фикције.

2. МЕТАТЕКСТУАЛНОСТ И НАРАТИВНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ. У роману *Прашко ѓробље*, у односу приповедача, књижевног лика и читаоца, присутне су наративне технике у којима је приповедач уједно и први читалац и коментатор дневника главног лика², позивајући емпиријске читаоце на сарадњу у интерпретацији, у духу Екове теорије отвореног дела, која се остварује у следећим видовима: „као стваралачки програм, критички налаз, и теоријско утемељење модерне књижевности и као интерпретативни метод“ (DELIĆ 1991: 264), обједињујући, дакле, теорију стваралачког поступка и теорију рецепције.

Читалац је „намерник“ (Еко 2011: 8) који пролази пределима и временима романа *Прашко ѓробље*, под вођством неколико различитих и често супротстављених наративних перспектива.³ Посредством технике пронађеног рукописа, евидентна је интерференција наративне перспективе у трећем лицу, (која тежи објективном сагледавању у виду специфичне ерудитне метасвести романа, али нема позицију свезнајућег приповедача, јер располаже само општим изворима и недовољно поузданим подацима) и субјективности протагонисте Симонеа Симонинија у дневницима и писмима, који, поседују мноштво детаљних описа, али Еко у њима сугерише и елементе конструкције и деконструкције стварности: „Тако сам решио да водим овај дневник, премда унатрашке, да себи приповедам властиту прошлост“ (Еко 2011: 51)⁴.

² Слична техника критичког односа према дневнику главног лика као паралелној наративној структури остварена је и у Ековом роману *Осџрво дана љређацњеџ*.

³ *Прашко ѓробље* се састоји из 27 поглавља, након којих следи додаток који чине: *Нејоџребне учене најомене*, *Хронолоџија каснијих дешавања* и *Иконоѓграфски љодаци* који су, у духу ироније, заправо објашњења кључних елемената романа, у сугестији настављања отворености значења у историјским догађајима.

⁴ Слична сугестија преиспитивања перспектива главног јунака присутна је и у романима *Баудолино* и *Осџрво дана љређацњеџ*, с тим што морбидност поступака протагонисте ипак у *Прашком ѓробљу* доживљава кулминацију.

У овом контексту, остварена је вишеструкост временских перспектива: 1. времена писања дневника (Симонини започиње дневник 24. марта 1897, док се дневник прекида 20. децембра 1898. године); 2. времена описаног у дневнику: претежно од 1867. до 1898, које се даље рачва у виду нелинеарних токова; 3. времена писама⁵; 4. времена метатекстуалних коментара, у виду приповедања у трећем лицу и „реконструкције” дневника и писама, у стварању специфичне постмодерне „целине“ (укључујући и *Нейоііребне, учене найомене* и *Хронолоџију каснијих дешавања* у којима су истовремено присутни и елементи критике и аутокритике, у свести о раскораку између времена приповедања и „стварног“ тока догађаја:

„Стога ће и Приповедач, лишен оне равномерне *vis narrandi*, која је, чини се, напустила и писца дневника, тек раздвојити ове успомене на неколико кратких одељака, као да су се догађаји низали један за другим, или независно један од другог, премда су се, сасвим извесно, одвијали истовремено“ (Еко 2011: 344).

Еко сугерише питања степена веродостојности Симонинијевих бележака, њихов смисао, прећуткивања и недоречености.

Пошто је већина наративних перспектива остварена из угла протагонисте – фалсификатора, самим тим читалац има циљ да преиспита „сведочанства“ главног јунака: „После овог дела Симонинијев дневник постаје смушен. Као да се наш јунак не сећа ко је и како преобратио Таксила“ (Еко 2001: 308). Међутим, овај однос има двоструку природу, јер Еко наговештава и значај описаних догађаја у дневнику, најчешће наводећи неколико равноправних могућих објашњења за поступке главног јунака и активирајући читаоца у правцу разоткривања овог специфичног палимпсеста.

Другим речима, позиција приповедања у трећем лицу обележена је коментарима Симонинијевог дневника, околностима његовог настанка, али и интерференцијом мистицизма, мистификације и демистификације његове природе, функција и значаја.

Симонини је истовремено и специфични „хроничар“ и „фалсификатор“, приповедајући сугестивним тоном који, наравно, тежи да убеди читаоца, при чему је остварен контрастивни принцип између опште отворености значења романа и Симонинијеве искључивости, док, с друге стране, читалац постепено открива да је суштина вођења дневника заправо у Симонинијевој реконструкцији сећања.

Симонинијево приповедање представља и чин самоспознаје⁶ у покушају сагледавања његове деструктивне и аутодеструктивне природе: „Више

⁵ Наведени сегменти „у складу са женетовском терминологијом, припадају *експирадијезези*, односно представљају први и основни наративни ниво којем су сви остали подређени” (MARČETIĆ 2003: 130).

⁶ У духу интроспекције, карактеристичан је, на пример, (имагинарни) дијалог са Фројдом као специфични аспект романескне фикције (уп. Еко 2011: 45–53).

не могу да пишем, више се не присећам, већ изнова преживљавам, тај доживљај је неиздржив, хтео бих да се поново ничега не сећам“ (Еко 2011: 409) [...] док у тој мисији читалац постаје његов ужаснути сведок: „И ево, управо сада, док приповедам, поново сазнајем, грозничаво се присећам, шта се догодило само трен пре него што сам изгубио памћење. Круг је затворен“ (Еко 2011: 413)⁷. Симонини тако води дијалог са самим собом, а посредно и са читаоцем *Працком ѓробља*.

Дакле, у сваком тренутку приповедања евидентна је динамичност идејних перспектива, при чему се читалац налази као на раскршћу у лавиринту значења, у улози разоткривања дилема: у којим сегментима је Симонини поуздани приповедач, учесник, саученик, сведок и глас који приказује опште моделе конструкције прошлости, а у којима је „непоуздани приповедач“, кривотворитељ чињеница, који болује од посебне врсте поремећаја памћења, као и од биполарног поремећаја у коме се смењују моменти губитка памћења, селективног памћења, мистификације, или, пак, он ужива дозивајући у свест жива сећања на морбидне сцене?

Еков поступак се може довести у везу са ставом Дејвида Лоца: „Постмодернистички писци [...] у исти текст уклапају приповједачке токове који се међусобно искључују“ (Lodž 1988: 273). Након овог општег запажања, додаћемо да Еко уводи разнородне аспекте који равноправно делују и отклањају заблуде линеарног мишљења, стварајући нелинеарне, дифузне перспективе поимања света. Еково ствара концепцију интерференције, у идеји да контрадикторни и привидно контрадикторни принципи могу истовремено деловати и чинити делове лавиринта романескне стварности.

3. Општи односи историје и фикције. Проблем конструкције историје, постављан у романима *Име руже*, *Фукоово клајно* и *Баудолино*, експлициран је у *Працком ѓробљу*, у коме Еко отклања општу предрасуду о историографији као кохерентном систему, тако што показује процесе по којима су се и званична виђења историје преображавала, о скривеним истинама, као и разоткривеним и скривеним конструкцијама, по којима су званичне и тајне владајуће структуре у актуелном историјском тренутку дописивале, мењале и рушиле претходна поимања прошлости, а генерално – утицале и на токове друштвене стварности, користећи и фалсификате који су, иронијом историје, постајали, иронично речено „оригинална сведочанства“.

У овом процесу демистификације, Еко приказује универзалне моделе односа Тајне и моћи, стварања и фалсификовања историје и легенде, при чему једна историјска чињеница може постати повод стварања нове легенде, док с друге стране, легенда може послужити у конструкцији историје, али и конструкцији стварности.

⁷ Проблем губитка и реконструкције памћења присутан је и у роману *Тајанствени йламен краљице Лоане*, али је у *Працком ѓробљу* амнезија заправо последица психопатског и социопатског стања свести protagonista.

У таквом споју историје, преиспитивања званичних и незваничних историографских аспеката, легенди и разоткривања процеса конструкција, реконструкција и деконструкција виђења прошлости, Еко ствара романеск-ну фикцију, а од фикције – нову (мета)стварност: „Једини измишљени лик у овој причи јесте главни јунак Симоне Симонини“ (Еко 2011: 455).

Општи је поступак у Ековим романима да су главни ликови фиктивни, док су споредни ликови историјске личности, док, с друге стране, дух времена описује управо посредством фиктивних ликова који често представљају комбинације неколико историјских личности.

Истовремено, у комплексним односима личног и историјског памћења и заборав, личних и друштвено-политичких персоне и сенки, Еко приповеда о духу тог времена, трагајући за историјском истином која ће помоћи да разумемо и наше време. Тако се Еко враћа у прошлост да би ревидирао историју, али и да би преиспитао и дух савременог доба: „Но ако добро размислим, и Симоне Симонини, премда је дело једног колажа, па су му приписане ствари које су урадили различити људи, на неки начин јесте постојао. А да будем искрен, он је и даље међу нама“ (Еко 2011: 456). Роман *Прашко гробље* драгоцен је због Ековог покушаја трагања за моделима функционисања историјских околности и средстава стварања историје и фалсификовање историје, у истовременој критици и сопственог стваралачког поступка.

У контексту односа историје и фикције, *Прашко гробље* је везано за постмодернистичку идеју релативизовања историографије посредством поступака историографске метафикције, као и у успостављању новог виђења прошлости у специфичним облицима метанарације.

Еково промишљање о историји могле би се у општем смислу објаснити и запажањем Брајана Мекхејла о природи постмодернистичке историографске метафикције:

„Постмодернистичка проза, напротив, тај шав истура у први план, тако што прелазак из једне области у другу чини што је могуће упадљивијим, нарушавајући ограничења својствена 'класичној' историјској фикцији: она очигледно противречи 'званичној' историји, размећући се анахронизмима, интегришући историју и фантастику“ (Мекхел 1996: 115).

Поштујући у општем домену овакав став, додаћемо да Еко у посебним аспектима даље надграђује и универсализује постмодернистичке принципе јер привидно парадоксално, у *Прашком гробљу* креира лик фалсификатора, да би, поредством фикције промишљао о стварним историјским перспективама и да би разоткрио конструкције победничке историографије, стварањем општег модела фалсификата.

Ови односи показују да постмодернизам жели да промени конвекционално виђење историје као континуума, у споју фикције, документарности и псеудодокументарности, у коме, привидно парадоксално, често може важити

и реверзибилност њихових односа, односно, да се и званична историографија посматра као сплет измишљених прича које утичу на цивилизацијску стварност, јер „Приповедач сматра да је Симонини био претеча новог доба“ (Еко 2011: 296).

У *Прашком ѓробљу* присутни су наговештаји и финасијских токова у рату, као и обавештајних и контраобавештајних активности (чију позицију у роману илуструје наслов поглавља *У служби тајне службе* (Еко 2011: 105.) – везаних за прикупљања и коришћење информација уопште, као историју истина и заблуда, као и историјату фалсификовања историје и конструкције стварности – значајних фактора који се не могу пронаћи у историјским уџбеницима.

Историографија не приказује спознају материјалног и етичког потенцијала и упознавања са свим наведеним факторима „из свих друштвених слојева“ (Еко 2011: 171) у околностима обележеним скривеним маневрима, при чему им помажу модели утицаја на јавно мњење, „фактографија“ цензура и „сејање“ података.

У овом контексту, Екова историографска метафикција има циљ да сугерише путоказе интересовања савременог интелектуалца, тако што ће, путем романескне фикције, осветлити услове, узроке, преображаје и последице историјских околности, али ће при том додати многе имагинарне појединости да би створио сопствени романескни свет⁸. „Укратко, књижевна приповест (narrative) јесте модел за разумевање историје“ (KALER 2009: 30).

У постмодерној адаптацији Аристотеловог става о надмоћи поезије (уп. ARISTOTEL 1990), Еко приказује вероватне околности и опште моделе, односа (историјског и фиктивног) памћења и заборав.

Наравно, у сваком тренутку Еко је свестан да је књижевност изнад историографије у интелектуалном смислу, док се подразумева да књижевност не може сама по себи имати моћ доказивости и званичности коју има победничка историографија, која располаже различитим изворима, документима, као и оним списима који су накнадно постали „оригинални“ документи. Еко тако сугерише да књижевност може да ствара свет фикције а да не изневери дух прошлости, може описивати и ратне околности, од судбина и смрти обичних војника до сложених обавештајних и друштвено-политичких хирерархија, а не само опште карактеристике рата и видљиве потезе владара, који су обележили историјске уџбенике.

Поред овог истицања приказивања духа времена и приказивања општих истина о прошлости у књижевности, у *Прашком ѓробљу* постоји и још један слој који додатно усложњава семантички систем, чинећи полифонију односа истине, прошлости, историографије и фикције. Наиме, Еко истовремено посредно упозорава на постојање романираних измишљених прича о про-

⁸ Док је у *Осирву дана* *пређац* овај слој остао на нивоу метафоричног наговештаја, у роману *Прашко ѓробље*, однос тајних обавештајних мрежа постаје један од основних тематско-мотивских слојева.

шлости, у којима писци, учесници битака могу увеличати своју историјску улогу и тако злоупотребити даривано им оружје уметности у личне сврхе, што би могло касније бити у служби победничке идеологије и историографије. Тако Еко осуђује ову појаву као средство у стварању конструисане свести о историји која заправо постаје скуп општих догми, привидних аргумената, а заправо у функцији епске митологизације победника. Наравно, у овом сегменту евидентна је Екова метасвест и способност свестраног сагледавања феномена који ће, привидно парадоскално, у роману о варкама трагати за истином, али истовремено стварати циклични романескни свет састављен од интерференције мистификација и демистификација у амбигвитетном односу према историји и фикцији.

На тај начин се разоткривају процеси конструкције и деконструкције стварности, у којима је фалсификат једини записани „траг“ о неком историјском догађају, на основу кога се касније граде историографске конструкције, посредством „умножавања оригинала“ (уп. Еко 2011: 223). Посредством романескне фикције, приказани су начини на које фикција може постати део историографије, као и начини на које фикција може утицати на стварне токове догађаја.

Тако Еко сугерише трагичну истину цивилизације – чак и такви исповедни дневници попут Симонинијевих, поред тога што поседују мноштво фиктивних елемената, преиспитивања, заблуда, али нису одређени политичком догмом и чија је највећа вредност у томе што износе опште процесе по којима може да се руководи отуђени, мрачни ум, учесник и сведок историјских механизма, често могу приказати дух времена поузданије од историјских уџбеника који су одређени тренутним друштвено-политичким околностима.

4. ИСТОРИЈСКЕ ОКОЛНОСТИ У *ПРАШКОМ ГРОБЉУ*

4. 1. ОСНОВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ. У *Прашком гробљу*, приказане су претежно историјске околности у другој половини 19. века, али је, у духу историографске метафикције, уместо фокусирања на доминантне политичке личности, Еко посветио пажњу скривеним моментима који су касније проузроковали историјске прекретнице. У овом контексту, карактеристична је комбинација неколико стилова: од хроничарског, преко есејистичког, до жаргонских елемената у ставовима књижевних ликова.

Дакле, приповедач и књижевни ликови, у зависности од говорне ситуације, слободним, духовитим тоном причају о великим темама, разматрајући сложене историјске узроке, последице и преокрете друштвено-политичких ситуација, у којима принцип амбигвитета има најзначајнију улогу.

На пример, књижевни ликови, (као што су Гедше или Симонинијев деда) проговарају о масонима, темпларима, илуминатима и карбонарима из *Алија Вендише*, (уп. Еко 2011: 227.) од обредних карактеристика, преко духа енциклопедијских делатности (уп. *Тлен*, *Укбар*, *Orbis Tertius*. у: БОРХЕС 1995.),

до сугерисања њихових друштвено-политичких улога. Еко има критичку дистанцу према радикалним ставовима књижевних ликова, јер их посматра из перспективе метасвести, користећи их као средство стварања полифоније.

Такође, посредством субјективних ставова главних ликова, у *Прашком гробљу* Еко прецизније наводи активности обавештајних служби, обједињених следећом крилатицом: „Наш задатак је да пре противника покренемо дешавања“ (Еко 2011: 223). Тако се спознају природа и функције „машинерије за политичке информације“ (Еко 2011: 173), а овим поступком Еко открива конструкције, реконструкције и деконструкција завере.

У овом поглављу, анализираћемо неколико историјских околности, које, по нашем мишљењу, представљају херменеутичке кључеве за разумевање односа према историји у *Прашком гробљу*: а) односе револуционара и монархиста, б) Гарибалдијевих подухвата в) и конструисање *Афере Драјфус*.

4.2. Лик ГАРИБАЛДИЈА. У приказивању мисије Ђузепеа Гарибалдија (Giuseppe Garibaldi, (1807–1882), италијанског патриоте [...] републиканца који је кроз његова освајања Сицилије и Напуља [...] допринео остваривању италијанског уједињења, под краљевском кућом Савоја (Savoy)“ (*Britannica* 2015a), Еко је остварио двоструку перспективу, јер је, с једне стране, приказао главне Гарибалдијеве подухвате и њихов будући значај, а с друге стране је Симонини извршио критику читавог Гарибалдијевих подухвата, приказао виђење његових узрока и последица, не само у контексту демистификације Гарибалдија као великог вође, него и демитологизације и демаскирања родољубља код Гарибалдинаца (уп. Еко 2011: 147). Наиме, да бисмо помирили ова два супротстављена става, треба ипак напоменути да Еко сугерише да је Гарибалди, са мање вештине али много смелости, био историјска фигура која је уз правом тренутку остварила успехе иза чијих кулиса се ипак налазе многе трагикомичне историјске ситуације.

На пример, Гарибалдијева победа над више пута бројнијим противником представља историјску чињеницу, као и подлогу за даљу митологизацију његовог епског херојства, јер то је другим речима, истовремено и тема за историографију и тема за херојски еп. Међутим, Симонини сугерише да је могуће да се иза ове победе може крити и поткупљивост непријатељских војсковођа. Наравно, овакво објашњење чини елементе демистификације у комичности приказивања војно неспремних Гарибалдинаца од чијег јуриша беже искусни војници-професионалци.

На овом месту Еко опет заузима двоструку перспективу – демаскирања узвишеног оружја хероја, а с друге стране – сугерише да су идеологије потребне као потпора и допуна сложеним друштвено-политичким кретањима у којима финансијски токови и процене будуће економске моћи представљају реалне оквире.

4.3. РЕВОЛУЦИЈА, РЕПУБЛИКА И МОНАРХИЈА. У приказивању тензија и сукоба између револуционалног и монархистичког духа, Еко није припадник једне ограничене идеологије, већ посматра вишеструке узроке, процесе и исходе

историјских околности које су наговестиле долазак новог времена. Другим речима, приказујући њихова лица и наличја, Еко истиче државне интересе изнад спољашњих идеолошких форми: „Премда Луј Филип није био никакав светац, ипак је био брана од анархије“ (Еко 2011: 76), али даље Еко наводи да су се обе стране сурово и бескрупулозно односиле према свом противнику. Први карактеристички пример ове теме је везан за опис „Две револуционарне буне у краљевини двеју Сицилија“ 1848. године (Еко 2011: 74), као и свргавању Луја Филипа у 4. поглављу духовитог наслова: *Дедина времена*, а други пример је приказивање владавине комуне (у 17. поглављу: *Дани комуне*):

„Проглашена је Република, али су, ако сам добро схватио, и у самим републиканским редовима постојале две струје: једна је била спремна да пораз искористи за социјалну револуцију, док је друга била спремна да склопи мир са Прусима, само да избегне реформе које би, причало се, довеле до неког облика правог правца тог комунизма“ (Еко 2011: 255).

Дакле, привидно иста идеја након победе постала је рачваста стаза подељености пре доласка на власт сложних револуционара, али са могућим супротним исходима. Након ове промене, следи привидни парадокс који заправо означава сурови цинизам историјских токова: „Да би се ствари вратиле у нормалу, било је неопходно да се пролије још крви“ (Еко 2011: 270). Тако су уследила нова стрељања са обе стране. Ипак, Симонини у свом дневнику из 9. априла 1897. године, са мале временске дистанце, бележи: „следећих дана Комуна је укинута“ (Еко 2011: 270), мислећи на тренутак да историјске околности постају ипак извесније, не знајући будућу истину коју познају приповедач и читалац – да ће у 20. веку наведени догађаји представљати један од покретача промена слике света.

4.4. *АФЕРА ДРАЈФУС*. Пошто је Еко приказао *Аферу Драјфус* преко Симонинијевих делатности, у позадини конструкције афере евидентна је сугестија да су главни моменти ове афере, која је створила „јавни скандал“ (Еко 2011: 378). и поделила француску јавност, остали неразјашњени.

Наиме *Афера Драјфус* је синоним „политичке кризе, која је започела 1894. и трајала до 1906. у Француској, за време *Треће републике*. Контрверзе поводом афере базиране су на питању кривице или невиности капетана Алфреда Драјфуса (Alfred Dreyfus 1859–1935) који је оптужен за издају за наводно одавање војних тајни Немцима у децембру 1894. године“ (BRITANNICA 2015b).

У циљу разоткривања механизма општег модела завере фалсификата, Симонини је приказан као креатор афере и као кривотворитељ Драјфусовог рукописа, по следећем задатку:

„Дакле, треба да сачинимо документ у ком неки наш официр одаје информације о нашем наоружању, које су строга тајна. Због тога ћемо претпоставити да писац тобожњег документа мора да буде неко ко има приступ поверљивим подацима и раскринкаћемо га“ (Еко 2011: 377).

Међутим, процес стварања фалсификата додатно се усложњава, пошто се наговештава трострука игра обавештајних и контраобавештајних активности: Рачковски коначно разоткрива сплет „интерконтекстуалних“ обмана, које би истовремено обмануле Немце, оптужиле Драјфуса, али би свакако и у случају разоткривања завере, њени креатори имали разрађен и резервни план у свим етапама: „Сандер је врло добро знао да вам је дао модел Естерхазијевог рукописа. Требало је оптужити Драјфуса, али, уколико све не крене како треба, увек је могао да одговорност за *bordereau* пребаци на Естерхазија“ (Еко 2011: 432).

У овом моменту, Симонини ствара у својој свести и подсвести одбрамбени механизам, посредством кога убеђује себе у Драјфусову кривицу, јер по његовом мишљењу, тако би фалсификат само разоткрио „изворне“, „оригиналне“ Драјфусове делатности, тако да је и у овом сегменту присутан апсурд, који, трагично, чини део реалности односа појединца и друштвених токова: уместо да Симонини буде у недоумици око стварне Драјфусове кривице, будући да је фалсификовао Драјфусов рукопис) он је баш због тога убеђен у његову кривицу: „Симонини не показује да је осетио икакво кајање јер је био сигуран да је Драјфус крив, будући да је та кривица његово дело“ (Еко 2011: 385).

У овом моменту наступа паралела интертекстуалних веза између Симонинијевих записаних сећања у дневнику и реакције на новинске чланке о Драјфусу, у низу догађаја „који су потресли читаву земљу“ (Еко 2011: 385). Тада Симонини закључује да је ова афера заправо постала део имажинације и рационализације свих припадника француског друштва, који су своје идеолошке погледе, као и своје сличности и разлике у наравима, чак и у индивидуалним особинама, унели у различита субјективна тумачења Драјфусове судбине: „Прекасно, 22. децембра Драјфус је проглашен кривим, а почетком јануара је ражалован у Војној школи. У фебруару су га укрцали пут Ђаволњег острва“ (Еко 2011: 383). Тако је, по Ековој сугестији, Драјфус у једном тренутку постао жртва сложених преплитања мрачне логике и аспурда. Механизми су проценили да је било потребно у једном тренутку жртвовати част једног човека, уступити му лажни глас да би се заварео траг правим информацијама. Иако је у „јулу 1906. године цивилни суд (*the Cour d'Appel*) ослободио оптужби и рехабилитовао Драјфуса, војска, међутим није јавно признала његову невиност све до 1995. године“ (BRITANNICA 2015b). Након исхода овог процеса, постала је очигледнија чињеница да се свака изговорена или написана реч може, променом контекста, претворити у своју супротност, као и да, чак и када историја стане коначно на страну истине, неизвештан је и дуг процес отклањања последица конструкције стварности.

5. ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ, ИСТОРИЈА И ФИКЦИЈА

5.1. Класификација интертекстуалних веза. Еко уноси „организовани неред“ (уп. Еко 1965), често нагло прелазећи на нове теме, посредством

информација различитог порекла, стварајући интерференцију следећих интертекстуалних веза:

1. Интертекстуалне везе између гласа приповедача, дневника и писама у виду постмодерне мистификације.

2. Интертекстуалне везе у погледу утицаја (оригиналних) текстова на цивилизацијске токове.

3. Процеси генерисања интертекстуалне везе између питања фалсификата и њихових варијаната, модификација и исхода, посебно у односу према *Пройџокоlima сионских мудраца*, као и фалсификованих рукописа историјских личности.

4. Спознаја општих модела генерисања и откривања завере посредством трагања за природом интертекстуалних веза у делу.

5. Питања преиспитивања културног значаја, природе интертекстуалних извора и сугестије будућних друштвених токова.

5. Питања конструкције окултних аспеката, односа истине и обмане у њима, у виду мистификације и демистификације, као и наговештаја демонолошке природе расплета романа (у коментарима текстова Леа Таксила и „мемоара“ Дијане Воган).

6. Преображај криминалистичких елемената, као вид ерудитног, интертекстуалног трагања за природом злочина.

5.2. *Протоколи. Пройџокоlima сионских мудраца*, од почетака свог настанка до савременог доба, изазивају мноштво полемика и опречних хипотеза, од питања фалсификата до вишеструких рецепција везаних за намене списка и различите употребе током 20. и 21. века.

Пошто је присутна демистификација настанка *Пройџокоlima сионских мудраца*, везаних за топос *Прашког гробља* из угла фалсификатора, евидентно је да Еко заступа теорију о *Пройџокоlima* као двоструком фалсификату стварности и књижевности. Наиме, Еко истиче да је Симонини успео да представи фалсификат обавештајној служби као извештај о стварном догађају. Симонини је један од твораца завере која је створила „легенду“ о прашком гробљу, тако да се његови ставови не могу сматрати веродостојним сведочанствима, већ скупом предрасуда, конструкција и деконструкција идентитета.

Међутим, да бисмо објаснили ове онеобичене исходе мотива, неопходно је да реконструирамо низ дифузних интертекстуалних веза, чије основне правце можемо класификовати у три типа: 1. литерарне интертекстуалне везе: „Дакле, Дима, Си, Жоли, Туснел” (Еко 2011: 212) . 2. интерференцију литерарних и обавештајно-пропагандних интертекстуалних веза: (Симонинијева (фиктивна) „надградња“ и имагинација, као и учешће Матвеја Васиљевича Головинског (1865–1920) руског писца, новинара и политичког активисте); 3. политичко-обавештајне интертекстуалне везе, чије делове механизма, у различитим доменима представљају Рачковски из *Охране* („Охранное Отделение“, што значи „Одељење за безбедност“ (Еко 2011: 353.), и обавештајак

Лагранж.⁹ У свакој од наведених типова, додатно се умножавају значења комбинацијама сваких од наведених односа.

Ипак, да би само привидно поједноставио исход романа, а суштински остварио даље наговештаје амбигвитета у *Хронологији каснијих дешавања* Еко наводи да „1921. *London Times* открива везу са Жолијевом књигом и проглашава *Пројоколе* фалсификатом. Од тада су *Пројоколи* небројено пута објављени као аутентични“ (Еко 2011: 460).

Тако *Пројоколи* постају заправо повод за умножавање литературе о њиховом настанку, природи и функцији, а у међувремену се ствара и секундарна и терцијална литература о коментарима њихових значења, као и њиховим, наводним, односима према новијим друштвеним околностима, од мистичних до политичких „завера“.

5.3. ТАКСИЛ И ЂАВОЉИ СПИСИ. У односима према књижевним и друштвеним активности Леа Таксила (1854–1907, чије је право име Мари Жозеф Габријел Антоан Жоган Паже) француског писца и новинара, као и његовој даљој (фиктивној) сарадњи са Симонинијем у *Прашком ѓробљу*, Еко је приказао скривену опсесију (цивилизације, као и појединца) 19. века антидогматским темама: „Сада се Симонини присећао свега о Таксилу. Написао је бројне књиге које нису биле уперене само против свештенства, већ и против саме вере, као што је *Житије Исусово*, приказано помоћу скаредних цртежа (на пример, о односу Марије према голубици Светог духа“ (Еко 2011: 299).

По принципу градације, Еко затим сугерише да су демонске слике у 19. веку заправо наговештај мрачне опсесије отуђеног појединца и у савременом добу. „Таксил, или Батај, опељешили су целокупну дотадашњу литературу о тој тематици и направили праву папазјанију подземних обреда, ѓаволских указања, језивих ритуала“ (Еко 2011: 331).

У овом сегменту остварен је и привидан парадокс, а заправо амбигвитет: Таксилова мистификација уведена је у оквиру Екове димензије демистификације, али, с друге стране, бизарност тематике ипак оставља гротескни, морбидни утицај на читаоца, који, иако, бива упознат са свим поступцима процеса демистификације, ипак му се све ближе чини лик нечастивог: „Наслов тог грандиозног дела биће *Le diable au XIX siècle*, а на корицама ће се налазити велики цртеж Луцифера, како се церека, са крилима слепог миша и змајевим репом“ (Еко 2011: 331). У овом издавачком подухвату, Симонини и Таксил користе интересовање публике за окултне теме. У наличју модерне цивилизације, прикази нечастивог постају игра привида и ужаса, која се постепено од фосфорне светлости луциферијанства претвара у мрачни Сатанин смех.

5.4. МЕМОАРИ ДИЈАНЕ ВОГАН. Нове идеје за писање Таксил добија од Дијане Воган, а забелешке о њеном трансу води заправо читав тим људи, различитог порекла, темперамента и образовања, обједињених заједничком

⁹ Ова класификација нема функцију строге поделе домена, већ истиче свест о њиховом преплитању у вишеструкости односа стваралачког процеса и стваралачке рецепције.

опсесијом о њеном заумном језику. Тако настају њени „мемоари“ који постају популарни широм света. Заправо, мемоари представљају књиге великог броја коаутора који су описивали њена стања: „Свака част Дијани. Створили смо легенду. Она то није знала“ (Еко 2011: 340). У Симонинијевим поступцима стварања мистификације присутна је истовремено и демистификација у њеној судбини и у деловањима „преписивача“ Дијанине мисије. У овом домену, међутим, остварено је онеобичавање јер мемоари задобијају најшири круг публике: од сатаниста до хришћана. Овај тематско-мотивски слој заправо је кључни пример вишеструкости, чак и дифузности рецепције, и супротности интерпретације у питањима динамичности контекста. Тако и Дијанина „сведочанства“ заправо постају специфична врста отвореног дела.

Чак се и католички свет поделио на два табора, једни су сумњали да Дијана Воган уопште постоји, али најугледнији католички лист *La Croix* схвата Дијанин транс у хришћанском духу, дакле, у супротном коду (уп. Еко 2011: 342). Сестра Тереза, такође, сматра Дијанин транс примером преобраћене грешнице, „да ју је представила као лик у малом позоришном комаду *Победа скрушености*“ (Еко 2011: 342). Дакле, у једном тренутку, Дијанин транс посматрају са одобравањем и неки католици, као и сви и „ђаволупци“, али је са становишта Симонинијевог сведочаства јасно да је реч о Дијанином помрачењу ума, а не накнадном просветљењу и „победи скрушености“ (Еко 2011: 342).

Након ових метатекстуалних димензија, Симонини са циничног пијадестала поставља Дијанину улогу у позицију жртве: јер је она, „била тек злосрећно оружје у нашим рукама“ (Еко 2011: 401). Експеримент који врше писци бизарних опсесија, фалсификатори и новинари над особом помраченог ума започиње трансом, наставља се у интертекстуалним димензијама, а завршава се новим низом монструозних злочина.

5.5 ПРЕОБРАЖАЈ КРИМИНАЛИСТИЧКИХ ЕЛЕМЕНАТА. У Ековим романима употребљен је преображај елемената криминалистичких романа¹⁰, као оквир

¹⁰ У раду смо употребили термин *криминалистички роман* (лат. *crimen* – злочинство) полазећи од тезе да су „мистерија и детективистика две основне категорије унутар кримија“ (Милутиновић 2012: 121) да бисмо обухватили и проучавање преображаја елемената детективног романа (и у ширем смислу, приказе природе злочина), као и мотива суђења и њихове функције у поетици постмодернизма. Такође, треба истаћи да је у науци о књижевности присутна термилошка блискост (као и поистовећивање) детективног и криминалистичког романа. Наиме, у *Енциклопедији романа* (*The Encyclopedia of the novel*) у објашњењу појма „crime novel“ постоји директно упућивање на одредницу „detective“ (LOGAN 2011: 584). С друге стране, Душан Пухало сматра да је „од детективске приче данас важнији криминални роман, који има све поменуте особине у развијенијем виду. Енглески термин *detective story* означава и детективску причу и криминални роман“ (PUHALO 1985: 117). Да бисмо решили ову термилошку недоумицу, у овом контексту, криминалистички роман (crime novel) посматрамо као општи појам, јер пре свега, његова етимологија упућује на доминацију природе и осветљавања злочина у ширем смислу, дакле, као најшира одредница која означава фокусирање на тему злочина у књижевном делу (које поседује већ устаљену матрицу

настајања комплексних семантичких система, у постмодерној адаптацији Бахтинове идеје настајања виших жанрова на основу нижих или неуметничких (уп. DELIĆ 1991). Ови аспекти се остварују најчешће у виду тежње ка разрешењу мистериозних смрти, при чему је трагање за смислом тајних списа остварено у метатекстуалној димензији која има функцију основног метода детективске истраге посредних или непосредних узрока, процеса и последица злочина у доменима мистичности, мистификације или, пак, демистификације. У контексту сложених односа приказаних историјских околности и посмодерне романескне фикције, по Ековом мишљењу, под утицајем Борхесових мистерија са криминалистичким елементима (посебно у причи *Врџ са сџазама које се рачвају*), управо се у ову матрицу могу транспоновати отвореност значења, и трагање за пореклом, природом и сврхом цивилизајских феномена, уз истовремено остваривање наративне тензије и драматичности.

Међутим, поред евидентних сличности у односима историјских перспектива, духа времена и природе злочина, постоје и разлике у Ековим романима: Док у *Имену руже* и *Фукоовом клајну* читалац трага за идентитетима злочинаца, у *Прашком гробљу* објашени су узроци, околности и последице убиства које извршава главни лик романа.

Читалац овога пута не мора имати само улогу помоћника детектива (попут племенитог Вотсона, сарадника моралног детектива Шерлока Холмса – одблесак Дојлових ликова које је Еко трансформисао и подигао на ерудитни ниво), већ је, у сугестији читалачког избора, скривена и бизарна повезаност убице и читаоца. Тако гротескне, бизарне сцене, као што су, на пример, планирања убиства, бивају непосредније приказане кроз процесе и последице злочина, као и скривања лешева.

Чак Еко иде и корак даље у односу према свести једног дела савремене дехуманизоване публике, фасциниране темом разрешења злочина. У оригиналном споју плодотворних утицаја Борхесове мистике (у духу поетике отвореног дела) и постмодерног преображаја натуралистичких елемената (уп. ZOLA 1986): у приказивању детаља морбидних сцена, Еко тежи да створи критички свест код читаоца, који би те слике непосредније сагледао, али овога пута као текстолог¹¹.

На основу наведених ставова, закључујемо да се у Ековим романима откривање тајне постепено трансформише од племенитости мисије откри-

припреме, сложене мотивације, извршења, стварања и разрешења мистерије и последица злочина), а појам „детективски“ упућује на доминацију поступка истраге злочина (и према томе, на доминацију лика детектива), дакле, на један од елемената поетичког и семантичког система у уметничкој обради теме злочина.

¹¹ Ипак, постоји и разлика у односу на поетику Емила Золе: док у Золиним романима преовлађује перспектива свезнајућег приповедача, у *Прашком гробљу* се натуралистички елементи остварују посредством тежње ка објективном сагледавању Симонинијеве субјективне перспективе.

вања и осуде злочина (у *Имену руже*), до свести у *Працком ѓробљу* да у једном делу савремене публике постоји интересовање спознаје природе злочинца и агоније жртве, у духу објективног сагледавања феномена злочина, научног посматрања, као и спровођења експеримента у коме учествују аутор, књижевни ликови и читалац.

6. ДЕМОНСКА СТРАНА ИСТОРИЈЕ И ФИКЦИЈЕ. Сустрет са нечистим силама је један од кључних елемената расплета у Ековим романима. У овом домену, треба разликовати ликове који имају неку демонску особину у међупросторима утицаја ђавола на људе, од супстанцијалних одлика зла, пошто окултисти заправо теже демонској природи као обележју моћи, долазе у сустрет са демонима, али и страдају од сопствене демонске игре, јер тражећи знање, бивају уништени у фаустовском вртлогу.

Међутим, док се у *Имену руже* сугерише близина нечастивог кроз „Откривење Јованово“, а у *Фукоовом клајну* се ипак више фокусира на системске конструкције окултиста, што свакако сугерише и идеју о „окултном правцу историје“ (Еко 2011: 356), у *Працком ѓробљу*, поред наведених одлика, један од „чистих“ знакова нечастивог окрива се у сатанистичком ритуалу. У поглављу *Ђаво у 19. веку* Еко ствара синтезу демонолошких извора и промишљања, који су у складу са постмодернистичким питања демонских утицаја на уметност, од приказивања, подсвести отуђених појединаца у субјективном виђењу нечастивог, до општег, системског фалсификовања историје и на крају, чак и привидно парадоксално, до трајног мењања прошлости. Дакле, уместо очигледне припадности свету фикције, ђаво се приказује као оличење историјских токова.

У складу са овим односима је и општа идеја о историји као ђаволовом делу, које је прецизно и ерудитно дефинисао Михајло Пантић:

„Ако Богу припада вечност, историја је Ђаволово масло. А историја се, и она стварна, и она фиктивна, налази у књигама. Ко жели да је контролише, мора припитомити ђавола. Стога ваља појачати надзор над писањем. Постмодернистичка књижевност приповеда и о томе“ (PANTIĆ 2010).

Питање које поставља фалсификатор Симонини у чину интроспекције, ироничне је и циничне природе: „Господе боже, како опстати у овом свету фалсификатора“ (Еко 2011: 283).

У таквом свету, у коме Симонини констатује да „заиста више не постоји вера“ (Еко 2011: 239), „број Звери“ (Еко 2011: 407) представља основни код, оличен у Црној миси: „Булан носи црквену одору љубичасте боје са кратким стихаром, нагиње се над њом и изговара нешто што личи на молитву за истеривање ђавола, а у ствари је призивање Сатане“ (Еко 2011: 245).

Карактеристично је Еково поигравање демонским епитетима у сваком од аспеката у којима преноси нови акценат демонске природе, јер није реч о синонимима, већ о варирањима облика које се могу указати људима.

Једно од таквих обличја указује се у лудилу и надахнућу Дијане Воган. Објективност приказивања Дијаниног трансa остварује се у полифонији постмодерне поетике, посредством неколико објашњења Дијаниног трансa: медицинског објашњења (као рационално- демистификујућег) и окултног слоја, а оба објашњења су приказана равноправно, док је читалац постављен у позицију истраживача Дијанине природе.

У овом тренутку, карактеристична је драма Сатаниног поклоника, у чијем уму се, уместо обећане моћи, појачава агонија, јер нечастиви, као апсолутно зло, (у овом тематско-мотивском слоју романа) уништава и сатанисте, иако су му они одани: „Питала се зашто су се паклене силе тако сурово обрушиле на једну сатанисткињу, одану Луциферу, и зграбила ме за мантију, као да тражи помоћ“ (Еко 2011: 401).

Симонини убија Дијану у стапању Ероса и Танатоса док траје обред, а затим и Булана, који тражи сопствену егзекуцију да би спознао тајну проклетства смрти и тако „остао са Дијаном“ (Еко 2011: 413). На тренутак се поставља питање: да ли је Симонини тако прекинуо обред, или су његови злочини над учесницима ритуала били нужни сатанистички исход? Црни круг прошлости у овом тренутку се затвара и Симонини, у исповести себи и читаоцу, реконструише сећање, у сазнању да је и само постављање питања значило признање виђења демонског лика.

У спознаји ума Симонеа Симонинија, ове приказе настављају да живе у роману и прелазе у умноженим видовима у светове читалаца, као комбинаторички принципи отворених значења.

7. ЗАКЉУЧАК. Полифонију *Прашког жробља* треба посматрати као специфични тоталитет – као јединство различитости, у споју морбидних тема злочина, отуђења и дехуманизованог ума појединца, неразјашњених историјских околности, до слике нечастивог као обележја историје и фикције, у наговештају спознаје природе обмана, али и у трагању за истином о питањима индивидуалних и цивилизацијских идентитета.

У овом контексту, наш допринос се састојао у анализи и синтези вишеструких односа идејних перспектива: од разоткривања модела завера, пародија завере, граница и отворености легитимности Екове приповедачке имажинације, до сугерисања скривених историјских истина: у доменима преплитања „хронике“ различитих степена поузданости, процеса разоткривања стварања „фалсификата“ и њихове даље историјске улоге. Такође, истакли смо облике метакритике, од питања трагања за истином и реконструкције Симонинијевог дневника, Екових скривених ставова о историјским догађајима, до стварања слободне читалачке метасвести као најбитнијег исхода ерудитне прозе.

На основу ових ставова, закључујемо да је у *Прашком жробљу* интертекстуалност у прошлости приказана као оружје које је употребљавано, у зависности од контекста, у конструктивне или у деструктивне сврхе, у двојструкој функцији стварања, као и разоткривања фалсификата, а самим тим,

у зависности од друштвених околности. Другим речима, интертекстуалне димензије које су поседовале исте формалне и структуралне моделе, имале су супротну намену и суштину, јер су могле постати конструкције стварности или, пак средства трагања за истином.

У приказивању наведених субјективних перспектива у *Прашком ѓробљу* Еко разоткрива вишевековне процесе фалсификовања и конструисања историје. Фалсификат, као специфични интертекст, има две основне функције: 1. најважнију функцију – промену тока стварности; 2. промену виђења једног историјског тренутка (који се може употребити у актуелне друштвено-политичке сврхе), као и свих текстова директно или индиректно повезаних са тим „документом“ јер систем фалсификата и лажи може бити (привидно) „логичнији“ од саме истине.

Закључујемо да је у контексту употребе Екових односа преплитања документарности, псеудодокументарности и слободног обликовања романеског света, у *Прашком ѓробљу* присутна двострука перспектива – с једне стране, реч је о стварању нове, постмодернистичке романескне стварности, а с друге – остварен је критички однос демистификације у разоткривању процеса креирања цивилизацијских илузија, али је, истовремено, привидно парадоксално, читаоцима мистичних оријентација сугерисан путоказ ка посвећенијим проучавањима чудесне комбинаторике лавиринта значења.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОРХЕС, Хорхе Луис. *Изабрана дела*. Драгана Бајић (прев.). Радивоје Константиновић (прир.). Београд: Драганић, 1995.
- ЕКО, Умберто. *Име руже*. Милана Пилетић (прев.). Београд: Новости, 2004а.
- ЕКО, Умберто. *Тајанствени ѿламен краљице Лоане*. Мирела Радосављевић и Александар Леви (прев.). Београд: Политика – Народна књига, 2004б.
- МИЛУТИНОВИЋ, Дејан. *Историјска ѿоеѿика деѿекѿивске ѿриче*. Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Нишу. Ниш: Филозофски факултет, 2012.

*

- ARISTOTEL. *O pesničkoj umetnosti*. Miloš M. Đurić (prev.). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.
- BORHES, Horhe Luis. *Maštarije*. Aleksandar Grujičić (prev.). Beograd: Paideia, 2006.
- BRITANNICA 2015a <<http://www.britannica.com/biography/Giuseppe-Garibaldi>> 22. 07. 2015.
- BRITANNICA 2015b <<http://www.britannica.com/event/Dreyfus-affair>> 22. 07. 2015.
- CESERANI, Remo. *Eco e il postmoderno consapevole: In Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.
- DELIĆ, Jovan. *Hazarska prizma*. Beograd – Titograd – Gornji Milanovac: Prosveta – Dosije – Oktoih – Dečje novine, 1991.

- DOJL, Artur Konan. *Baskervilski pas: čuveni slučaj slavnog detektiva Šerloka Holmsa*. Zoran J. Kostić (prev.). Beograd: Prosveta, 2004.
- EKO, Umberto. *Otvoreno djelo*. Nika Milićević (prev.). Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.
- EKO, Umberto. *Ostrvo dana predašnjeg*. Elizabeta Vasiljević (prev.). Beograd: Centar za geopoetiku, 1995.
- EKO, Umberto. *Baudolino*. Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi (prev.). Beograd: Narodna knjiga, 2001a.
- EKO, Umberto. *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia, 2001b.
- EKO, Umberto. *Fukoovo klatno*. Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi (prev.). Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2002.
- EKO, Umberto. *Praško groblje*. Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi (prev.). Beograd: Plato, 2011.
- HAČION, Linda. *Poetika postmodernizma*. Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković (prev.). Novi Sad: Svetovi, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. London: Methuen, 1985.
- IVANOVIĆ, Radomir. *Anagrami i kriptogrami u romanima Umberta Eka*. Podgorica: CANU, 2009.
- KALER, Džonatan. *Teorija književnosti*. Dragan Ilić (prev.). Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- LASIĆ, Stanko. *Poetika kriminalističkog romana: pokušaj strukturalne analize*. Zagreb: Mladost, 1973.
- LOGAN, Peter Melville (ed.). *Encyclopedia of the novel*. Wiley Blackwell, 2011.
- LODŽ, Dejvid. *Načini modernog pisanja*. Giga Gračan i Sonja Bašić (prev.). Zagreb: Globus, 1988.
- MARČETIĆ, Adrijana. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2003.
- McHALE, Brian. *Constructing postmodernism*. London & New York: Routledge, 1992.
- MEKHEJL, Brajan. Postmoderna proza. Ivan Radosavljević (prev.). *Reč* 8 (1996): 105–119.
- NEWBERGER GOLDSTEIN, Rebecca. Umberto Eco and the Elders of Zion. *The New York Times* (NOV. 18, 2011)
- <http://www.nytimes.com/2011/11/20/books/review/the-prague-cemetery-by-umberto-eco-book-review.html?_r=0> 22. 07. 2015.
- PANTIĆ, Mihajlo. *Pripitomljavanje đavola*.
- <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/07_pkp_pantic.html> 10. 04. 2010.
- PUHALO, Dušan. Kriminalni roman. Dragiša Živković (ur.) *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1985.
- SEET, Leonard. *Prague Cemetery: Umberto Eco's Postmodern Narrative*. <<http://leonard-seet.blogspot.com/2013/03/prague-cemetery-umberto-ecos-postmodern.html>> 03. 01. 2015.
- TUATI, Fransoa Olivije. *Istorijski rečnik srednjeg veka (Zapad, Vizantija, Islam)*. Podgorica: Unireks, 2008.
- ZOLA, Emil. Eksperimentalni roman. *Povijest književnih teorija*. Miroslav Beker (ur.). Zagreb: Liber, 1986, 383–393.

Dušan R. Živković

HISTORY AND FICTION IN THE NOVEL *THE PRAGUE CEMETERY*
BY UMBERTO ECO

Summary

The subject of this work presents the analysis of the nature and functions in *The Prague Cemetery* by Umberto Eco, according to the following aspects: 1. metatextuality, narrative perspective and temporal dimension of the novel, 2. the general relations between historical data and fiction 3. interference of different historical circumstances; 4. various relations between intertextual aspects, history and fiction; 5. The figure of the devil. On the one hand, Eco creates new postmodern reality, and on the other – establishes a critical attitude of demystification in uncovering the process of creating a historical illusion. In the construction and deconstruction of history and fiction, *The Prague Cemetery* implies understanding of the nature of deception, but also searches for the truth about the issues of individual and historical identities.

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевности
Јована Цвијића бб, 34000 Крагујевац, Србија
dusanzivkovic11@gmail.com

Др Никола Р. Бјелић

РАСПРАВА О СЛОБОДИ И МОРАЛУ У КОМАДУ *ЛИБЕРТЕН* ЕРИК-ЕМАНУЕЛА ШМИТА

У овом раду се бавимо петим комадом савременог француског драмског писца Ерик-Емануела Шмита *Либертен* (Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Libertin*, 1997), чији је главни лик француски филозоф просветитељства Дени Дидро (Denis Diderot). Кроз детаљну анализу Шмитовог комада настојимо да покажемо на који је начин Дидроов лик трансформисан у Шмитовом комаду. Главна окосница овог комада јесте Дидроов рад на *Енциклопедији*, посебно рад на чланку о моралу. Нарочита пажња посвећена је анализи проблема слободе, морала и брачне љубави, којима се Дидро бавио у својим књижевним и филозофским списима.

Кључне речи: морал, слобода, либертенство, брачна љубав, *Енциклопедија*, Дидро.

1. РАДЊА КОМАДА *ЛИБЕРТЕН*. Пети комад савременог француског писца Ерик-Емануела Шмита *Либертен* (Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Libertin*) доживео је праизвођење у Позоришту Монпарнас (Théâtre Montparnasse) у Паризу 14. фебруара 1997. И овај комад је, као и неке претходне Шмитове драме, режирао Бернар Мира (Bernard Murat), а главне улоге поверене су Бернару Жиродоу (Bernard Giraudeau), који је играо Дидроа, и Кристијани Коанди (Christiane Cohendy), која је играла госпођу Тербуш.¹ Такође, ово је досада једини Шмитов позоришни комад који је доживео филмску адаптацију²: 2000. године, по Шмитовом сценарију, режирао га је француски редитељ Габријел Агион (Gabriel Aghion) са Венсаном Переом (Vincent Perez) у улози Дидроа и Фани Ардан (Fanny Ardant) у улози госпође Тербуш.³

¹ Детаљније о томе: <http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=18088> 28. 01. 2015.

² Филмску адаптацију имало је више његових романа и прича: *Odette Toulemonde*, *Oscar et la dame rose*, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*.

³ В. <http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=23001.html> 28. 01. 2015.

Као и у већини Шмитових комада, и у *Либерџену* су испоштована сва три јединства: места, времена и радње. Радња се дешава у ловачкој кући коју је барон Холбах уступио Дидроу како би овај ту могао да се одмара и да уређује *Енциклопедију*, прецизније у једном њеном салону који је сам Дидро преуредио у просторију за рад и одмор. Радња се дешава у једном дану, у реалном времену, дакле траје колико и сам комад, иако је подељена на 28 сцена које се одвијају у континуитету. Смењивање сцена одређено је појављивањем или одласком ликова из салона, као у неком водвиљу.

Радња је инспирисана стварним ликовима и истинитим догађајима, у које је Шмит унео нове елементе како би начинио бриљантну комедију о једном од најзначајнијих писаца и филозофа XVIII века, Денију Дидроу (Denis Diderot, 1713–1784). Догађај који је послужио као основа за комад јесте сликање Дидроовог портрета од стране Ане Доротеје Тербуш (Anna Dorothea Therbusch, dite Madame Therbouche, 1721–1782), сликарке пруско-пољског порекла, за салон 1767. године. О том позирању је и Дидро оставио запис у свом чувеном *Салону из 1767*:

„Њени други портрети су хладни, са једином заслугом што лице, изузев мог који личи, а где сам ја наг до појаса, и који је, смелошћу, чулношћу, начином на који је урађен, много изнад Рослина и свих академских портретиста. Ставио сам га насупрот Ван Лоовом портрету на његову штету. Био је тако упечатљив да ми је кћерка рекла како би га сто пута изљубила у мом одсуству да се не боји да ће га размазати. Груди су насликане веома топло, са потпуно стварним прелазима и неравнинама. Када је глава завршена, дошао је ред на врат, а он је био заклоњен горњим делом моје одеће, што је помало љутило уметницу. Како бих одагнао ту љутњу, отишао сам иза завесе; свукао сам се, и појавио се пред њом, као модел са академије. 'Не бих се усудила да вам то предложим, рече ми; али сте добро урадили и захваљујем вам се на томе.' Био сам го, потпуно го. Сликала ме је и ћаскали смо са једноставношћу и невиношћу достојном првих векова. Како од Адамовог греха не заповедамо свим деловима тела као руци, и како има оних делова тела који желе када Адамов потомак не жели, и који не желе када би Адамов потомак желео, у случају таквог догађаја, вероватно бих се присетио Диогенових речи младом рвачу: 'Не бој се, сине, ја нисам тако неваљао као он'“ (DIDEROT 2: 260–261).

Ово је догађај од ког је Шмит пошао у писању своје комедије. Година је 1767, доба кад Дидро има 54 године, а сликарка 46, и када она за изложбу ради Дидроов портрет по наруџбини. Међутим, као што видимо из записа, сликарка, чији је основни квалитет био тај што су њени портрети личили на моделе које је сликала, није желела да направи конвенционални портрет усамљеног старог филозофа замишљеног над сопственом судбином и судбином народа. Како би јој помогао да ухвати прави израз филозофа, Дидро се сам скинуо наг, што се она не би усудила да предложи иако је то желела. У свом комаду, Шмит обрће ситуацију и предлог да Дидро позира наг како

би урадила његов акт приписује госпођи Тербуш. Међутим, Дидро је, осим што је био филозоф, био и човек од крви и меса, коме ништа људско није страно, који воли лепе жене и који се залаже за слободно изражавање мисли и осећања:

„Дидро то и учини, али, како је дама била лепа, његове мисли попримише облик између његових ногу. Дама испусти крик, што од препашћења, што од одушевљења, а Дидро јој рече: 'Смирите се, ја сам мање чврст од њега'. Свидела ми се та замена ситуација и вредности, мушкарац као објекат, а жена као субјекат, филозоф који позира за сликање без уобичајених таштих слика“. (САЛТ)

Дидро, дакле, није конвенционалан тип, већ човек који се опире калупима. Зато он прихвата игру коју му госпођа Тербуш нуди, не знајући да њу, пре свега, занима колекција слика коју он скупља за руску царицу Катарину II и да ће она преваром покушати да их се докопа.

Ову познату епизоду из Дидроовог живота Шмит меша у свом комаду са оним што је током три деценије било предмет Дидроовог филозофског и хуманистичког рада, а то је уређивање чувене *Енциклопедије* и писање чланака за њу.

2. Дидро и Енциклопедија. *Енциклопедија* или *Образложени речник знања, уметности и заната* (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) прва је значајна француска и једна од најзначајнијих европских енциклопедија која је штампана 1751–1772. у 28 томова (17 томова текста и 11 томова илустрација). Њу је припремало и чланке за њу писало „друштво књижевника“ („société de gens de lettres“, ком су припадали сви значајни филозофи XVIII века – Волтер, Русо, Дидро, Д’Аламбер, Хелвеције, Холбах итд.) под уредничком палицом Денија Дидроа и, повремено, Жана д’Аламбера. (Jean d’Alembert). *Енциклопедија* је револуционарно дело, споменик просветитељства, „највећи појединачни издавачки подухват столећа који је покушао да сумира читаво дотадашње људско знање“, и чији је задатак био „популаризовање и ширење ставова који су, упркос различитостима њених аутора, у свему суштински сажели радикалну, француску форму просветитељства“ (Андерсон 2003: 447). Својим слободарским погледом на свет и место човека у њему, она је припремила терен за велику Француску буржоаску револуцију из 1789. године, која ће пресудно утицати на развој друштва у том и потоњим вековима.

Дидроов допринос, као уредника и писца чланака, био је немерљив, па не чуди што је овај филозоф и, пре свега, човек привукао Шмитово интересовање. Будући да је *Енциклопедија* била забрањивана, неки њени томови штампани су илегално. Једно од тих места где је припремана јесте ловачки дворца Гранвал (château de Grandval) надомак Париза, који је припадао Холбаховој ташти Сузани д’Ен (Suzanne d’Aine), која ту „дочекује своју децу и

безброј гостију“, између осталих и Дидроа „који се ту одомаћио од 1760-их“ (КАСТАН 2002: 370). Ту он проналази „удобан живот и слободу“ јер му домаћини уступају најпријатније просторије у које се он, кад жели, „повлачи ради читања, писања или одмора“, али се у Гранвалу „без разлике ужива у сластима духа и сластима трпезе“ (КАСТАН 2002: 384). О томе Дидро пише у својим чувеним писмима Софији Волан (в. DIDEROT 1). У том дворцу се одвија и радња Шмитове драме.

Енциклопедија је, дакле, обухватала чланке из скоро свих важних области живота. Међутим, у њој није било чланка посвећеног врлини, што је зачуло многе када се појавила. Шмит управо полази од тога када гради интригу своје комедије. Међутим, он чланак посвећен врлини мења чланком посвећеним моралу, сматрајући да је он „изазовнији нама данас“ (САЈТ). Приказујући са каквим се све проблемима Дидро суочавао пишући тај чланак, Шмит је желео да прикаже „тешкоће које је Дидро имао током читавог свог живота да испише непоколебљив и дефинитиван морал“ (САЈТ).

3. ЛИБЕРТЕНСТВО У XVIII ВЕКУ. Подтекст Шмитовом комаду нису само Дидроови текстови, већ је Дидро и главни лик овог комада. То није нимало изненађујуће ако знамо да је Шмит завршио студије филозофије на *École Normale Supérieure de la rue d'Ulm*, а да је 1987. године и докторирао тезом о Дидроу. Дидро је био предмет његових личних интересовања и научног истраживања, па је, након што је завршио докторат, себи обећао да ће му се једног дана вратити и написати комад о њему. Ивон Хси сматра да драму *Либертиен* треба читати упоредо са његовом тезом *Дидро или филозофија завођења* (SCHMITT 2004), јер он у великој мери представља „вулгаризацију овог научног дела“ (HSIEN 2006: 48).

О идеји за драму Шмит пише у коментарима на свом сајту:

„Желео сам да му вратим чулност, лудост, живост, да покажем колико је био слободан, слободан за размену мишљења, слободан да противуречи себи, слободан да крене од нуле, стално размишљајући, али увек несигуран. Потомство које има проблема да га разуме, а не успева ипак ни да га одбаци, желело је да га окамени у пози научног мислиоца или бисти претече материјализма. Међутим, Дидро се опире изливању у бронзу“. (САЈТ)

Дидроова слобода, која је његова најважнија преокупација, оно је што је највише привукло Шмита овом филозофу. Зато је комаду и дао наслов *Либертиен*. Реч „libertin“ је француска реч која потиче од латинске речи „libertinus“ што значи „ослобођен“. Реч *либертиен* означава најпре, у XVII веку, човека слободног духа, слободног мислиоца који се, у свом промишљању и животу, води пре свега здравим разумом и рационалношћу, а не религијским догмама, утврђеним нормама и традицијом. Либертен је хедониста који следи Епикурову филозофију слободе и уживања. Такав начин мишљења

и живљења веома рано је добио назив либертенство. Либертенство је највећи процват доживело у XVIII веку. Њему су припадали многи велики мислиоци и писци XVII и XVIII века (Гасенди, Ла Мот Ле Ваје, Хобс, Спиноза, Волтер, Дидро). У другој половини XVIII века развило се оно што се у науци о књижевности најчешће назива либертенским романом, чији су најзначајнији представници маркиз де Сад (marquis de Sade), Кребијон-Син (Crébillon-Fils) и Лакло (Choderlos de Laclos).

У новије време, реч либертен поприма сасвим специфичну конотацију и означава оног који одбацује све обичаје и норме понашања и који се одаје, пре свега, сексуалним задовољствима, превазилазећи све границе које се сматрају допуштеним у традиционалном моралу. Када говоримо о Дидроу, можемо рећи да је Дидро, као и Дон Жуан, либертен у оба смисла: он је слободни мислилац који одбацује уврежено мишљење, али је и човек слободног понашања, велики љубитељ жена, који би са њима пробао све оно што није допуштено и што се сматра бестидним. Дидроово либертенство је адекватно приказано у Шмитовом комаду. На пример, у разговору филозофа са супругом Антоанетом, коју он не престаје да вара, он о свом понашању каже да је сасвим природно. Када му она пребаци да га сматрају либертеном, одн. бестидником, а у XVIII веку код широких маса ова реч је носила негативну конотацију⁴, Дидро одговара да је либертенство „моћ да се разликује секс од љубави, пар од парења, укратко, либертенство једноставно буди смисао за нијансу и тачност“ (СЧМИТТ 2005: 236).⁵

4. Два Дидроа. На почетку драме Шмит у посвети наводи Дидроов цитат из његовог писма госпођи де Мо (Mme de Meaux) из септембра 1769:

„Бесан сам што сам упетљан у ђаволу филозофију коју мој дух не може а да не одобрава, а моје срце да оповргава“ (СЧМИТТ 2005: 205).

Овај Дидроов цитат најбоље показује свест самог филозофа о сопственој растрзаности између духовног и телесног, између разума и срца. Дидроова филозофија је критичка филозофија, према свему и према сваком, која најчешће осцилира између две потпуно супротстављене, контрадикторне тачке. Дидро никада не даје одговоре материјалистичког типа на питања која поставља. Он је „*проблематични* мислилац: у исто време када предлаже једну прецизну филозофију, он исказује сопствену немогућност да у њу апсолутно верује“ (СЧМИТТ 2004: 14).

⁴ Зато није случајно што неки наслов комада преводе као *Бестидник*, а неки као *Блудник*. Ипак, ми ћемо задржати реч *Либертен*, јер она најбоље одређује Дидроову двоструку природу човека заљубљеног у жене и у филозофију.

⁵ Превод свих цитата је наш. Постоји и српско издање комада: Е.-Е. Шмит, *Бестидник*, превод Станица Лазаревић, Народно позориште, Ниш, 2003. Ту је реч о преводу текста представе, који је измењен и прилагођен потребама редитеља и ансамбла. Дакле, то није интегрална верзија комада.

Управо оваквог Дидроа Шмит представља у свом комаду, Дидроа рас-
трзаног између великог посла, а то је писање чланка о моралу за *Енциклопје-
дију*, који је Русо одбио да напише у последњем тренутку, и између удово-
љавања својим сексуалним жељама које осећа према госпођи Тербуш, али
и Холбаховој кћерки, која му се у комаду удвара, као и нежности коју осећа
према својој супрузи Антоанети.

Не знајући шта пре да уради и којој од две жене да се окрене, Дидро себе
пореди са Буридановим магарцем. Када га њих две терају да одабере, он каже
да је то „филозофски немогуће [...] због Буридановог магарца“ и објашњава:

„Буридан је био средњовековни калуђер који је показао да магарац,
будући да нема слободну вољу, не може да изабере. [...] Тај магарац био
је подједнако гладан и жедан [...]. И Буридан му стави, на истој удаље-
ности, крчаг воде и крчаг зоби. [...] И магарац није могао да одабере из-
међу крчага воде и крчага зоби. Умро је од глади и жеђи измеђи то двоје.
Недостајала му је слободна воља“ (СЧМПТ 2005: 276).

Дидро, који је итекако слободан и који поседује слободну вољу, на тај
начин објашњава зашто одбија да се определи, што показује његову снала-
жљивост и дух, јер не жели да увреди ниједну од дама, наглашавајући да је
он, од рођења, „веран само једној љубавници: филозофији“ (СЧМПТ 2005: 278).

Већ у првој реплици комада, коју изговара госпођа Тербуш, Шмит
подвлачи Дидроову несталност:

„Престаните да мењате израз лица, не могу да вас ухватим. Хајде!
Секунд раније били сте замишљени, секунд потом имали сте сањалач-
ки изглед, а ево сад вам је лице тужно. У само десет минута имате сто
различитих физиономија. Као да сликам бујицу!“ (СЧМПТ 2005: 209).

Шмит управо жели да прикаже Дидроа од крви и меса, онаквог какав
је заиста био: несталан, неухватљив, контрадикторан, динамичан, увек у
покрету. Ова реплика упућује на Дидроов текст о сликару Мишелу Ван Лоу
(Michel Van Lo, 1707–1771) у *Салону из 1767*. Коментаришући свој портрет
који је насликао овај сликар (вероватно најпознатији Дидроов сачувани
портрет)⁶, Дидро најпре каже, парафразирајући Аристотела, да „вол[и] Ми-
шела, али још више вол[и] истину“ и замера му што га је насликао као „су-
више младог“ и „сувише живахног“, као „насмејаног, умиљатог“ (DIDEROT
2: 20), више налик „старој кокети која је још увек пријатна“ што одговара
„положају државног секретара, а не филозофа“ (DIDEROT 2: 21). Дидро наво-
ди да је Ван Ло, као његов пријатељ, у жељи да му ласка и да му се портрет
допадне, насликао лепу слику која мало одговара оригиналу и која је доказ
пријатељства једног сјајног уметника и још бољег човека, али се пита шта

⁶ Портрет се чува у Лувру. Доступан је и може се погледати на сајту овог музеја: <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11704> 28. 01. 2015.

ће рећи његова деца када виде портрет тог срећног човека и упореде га са његовим тужним делом. Он наглашава да човек са слике није он:

„Децо, упозоравам вас да то нисам ја. Имао сам у једном дану сто различитих физиономија, сходно ономе чиме сам био закупљен. Био сам озбиљан, тужан, сањар, нежан, насилан, страствен, усхићен; али никад нисам био онакав каквог ме ту видите. [...] Имам маску која заваљава уметника; или зато што је сувише ствари које су стопљене заједно, или зато што сликарев задатак постаје много тежи него што се мислило, будући да се моји унутрашњи утисци смењују веома брзо осликавајући се на мом лицу, па ме сликарево око не види исто у сваком тренутку“ (DIDEROT 2: 21–22).

Шмитов Дидро, као и онај прави, јесте филозоф пун живота, либертен који хедонистички ужива у животу и који је увек и свуда у потрази за срећом и задовољствима духа и чула. Зато је *Либерџен*, како Шмит у коментарима наглашава, његов највеселији комад, „писан у пролеће, за пролеће, са веома jakim осећањем обнове, животне енергије“. (САЛТ)

5. Морал и слобода. Као што смо већ навели, Шмит приказује Дидроа у тренутку када овај треба да напише чланак о моралу за *Енциклопедију*, јер је Русо у последњем тренутку то одбио. Шмит је, у ствари, чланак о врлини, који није постојао у *Енциклопедији*, заменио чланком о моралу, јер то више одговара потребама савременог читаоца и савремене цивилизације у којој су вредности поремећене, а морал као категорија скрајнут, али и зато што је размишљање о моралу била велика Дидроова преокупација током деценија.

И Дидро је, као и већина филозофа његовог доба, желео да напише студију о моралу. И, мада је моралу посветио више својих дела, као што су: *Писмо Ландоау* (*Lettre à Landois*, 1756), *Разговор оца са децом* (*Entretien d'un père avec ses enfants*, 1771), *Додашак Буџеновиловом путовању* (*Supplément au voyage de Bougainville*, 1772), *Разговор са гђом маршала де **** (*Entretien avec la Maréchale de ****, 1774), *Оглед о владавини Клаудија и Нерона* (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, 1778) (в. SCHMITT 2004: 57), на крају свог живота он признаје сопствени неуспех у тексту *Ојоврђавање израђено Хелвецијевим делом названим „Човек“* (*Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'„Homme“*, 1774):

„То је питање које сам стопут разматрао са свим напором за који сам способан; а нисам се чак усудио да узмем перо да напишем први ред. Говорио сам себи: не изађем ли као победник из овог покушаја, постаћу апологета зла; охрабрићу човека на порок. Не, не осећам да сам дорастао за тај узвишени посао; посветио бих му бескорисно читав свој живот“ (DIDEROT 3: 345; SCHMITT 2004: 58).

О моралу је Дидро писао и у другим својим делима, као што су *Писмо о слејима на употребу онима који виде* (*Lettre sur les aveugles à l'usage de*

ceux qui voient, 1749), *Жак фаталиста и његов зосџодар* (*Jacques le fataliste et son maître*, 1796), *Рамоов синовац* (*Le Neveu de Rameau*, 1891) итд., али расправу о моралу никад није написао. Мишљења смо да је Шмит, баш због те његове целоживотне заокупљености питањем морала, приказао Дидроа у свом комаду у напору да напише чланак о моралу за *Енциклопедију*. Колико год да је ситуација коју Шмит описује измаштана и ствар фикције, филозофов напор који је приказан био је стваран и о њему је Дидро сведочио у бројним својим делима. Дидроов морал је „пре свега *еџика*, критичка мисао о основама моралности, не скуп закона, наредби и заповедних прописа“, јер „Дидро никад не каже шта треба или не треба радити, не предлаже правила, већ само критеријуме моралности“ (SCHMITT 2004: 93).

И приликом израде портрета, Дидро са госпођом Тербуш расправља о моралу. Сликарка захтева да се он скине како би могла да ухвати његов прави израз и како би га приказала свету онаквим какав заиста јесте, онаквим каквим га је природа створила, одн. да буде као и било који други модел. Дидро то најпре одбија због стидљивости, јер зна шта би могло да се деси због тога што је он мушкарац а она жена. На то га госпођа Тербуш подсећа да је он у свом *Писму о слејима* написао да стидљивост није природно осећање. Шмит цитира одломак из *Писма о слејима* у ком Дидро каже да слеп човек не осећа много стид, јер:

„без вређања изгледа, од чега одећа штити, он би тешко могао да разуме чему она служи; и он признаје искрено да не погађа зашто прекидамо један део тела а не неки други, а још мање каквом настраношћу дајемо предност једним деловима тела над другим, за које би њихова употреба и слабости којима су склони захтевали да их држимо слободне“ (DIDEROT 4: 216).

Дидро најбоље одсликава сукоб који постоји између моралног понашања и удовољавања нагонима, одн. између морала и страсти. Шмит у *Либерџену* приказује управо тај сукоб, стар колико и филозофија. Тај сукоб доводи у питање и личну човекову слободу. Човек је слободан да одабере како ће се понашати, у складу с тим и да ли ће бити моралан или не. Међутим, веома је тешко одабрати између потпуног одбацивања слободе и потпуног препуштања слободи без икаквих ограда, „а да се добро не преобрати у своју супротност“ (MEYER 2004: 34). А морал је „жеља за Добром, жеља да се приближимо Добру и да га пригрлимо“ (SCHMITT 2005: 225).

Пошто позира наг пред женом, а мушкарац је, то га доводи до узбуђења, па он инсистира на томе да треба следити своје жеље и страсти и удовољавати им, јер је то природно. Када је природа у питању, то је једини закон који се мора поштовати. Човек је онда само машина, а слобода ту игра малу улогу:

„Али ја не знам да ли верујем у слободу! Питам се да ми нисмо просто аутомати којима управља природа. Погледајте малочас: мислио

сам да сам дошао на сликарску сеансу, али ја сам мушкарац, а ви сте жена, ту се умешала и голотиња, и наши механизми су имали неодољиву жељу да се споје. [...] Да ли сам слободан? Мој понос каже да јесам, али оно што зовем вољом, није ли то просто моја последња жеља? А одакле она долази? Из мог апарата, из вашег, из ситуације настале због сувишне близине наших двеју машина. Нисам дакле слободан. [...] Онда нисам ни моралан. [...] Јер, да би био моралан, човек треба да буде и слободан, да, требало би да постоји могућност избора, одлучивања да се уради пре ово него оно... Одговорност претпоставља да би човек могао да уради другачије. [...] Укратко, ја могу да будем само свој. А оставши свој и само свој, могу ли радити другачије од себе?" (SCHMITT 2005: 227).

Последње Дидроове речи у овој реплици дословно су преузете речи које изговара Жак фаталиста у истоименом Дидроовом роману (DIDEROT 5: 15). О проблему немогућности постојања морала у случају да се негира слобода Дидро је детаљније писао и у чланку „Природно право“ у *Енциклопедији* (в. DROIT NATUREL; SCHMITT 2004: 81–82).

Када га госпођа Тербуш упита шта је урадио досад по питању морала, Дидро одговара да је понудио себе као пример како треба морално живети (SCHMITT 2005: 229).

6. Морал и брак. Управо у том тренутку ступа на сцену његова супруга Антоанета, која му пребацује да је стално вара, на шта он такође одговара да није природно бити веран, одн. бити само са једном женом. Када му она каже да нема морала, Дидро јој одговара да управо пише чланак о моралу за *Енциклопедију* и чита јој делове:

„Свако тражи своју срећу. Постоји само једна страст, да човек буде срећан; постоји само једна дужност, да човек буде срећан. Морал је наука помоћу које проистичу дужности и праведни закони из идеје о правој срећи. [...] Већина расправа о моралу је уосталом само прича о срећи оних који су их писали“ (SCHMITT 2005: 238).

Све реченице које о моралу Шмит овде наводи заиста припадају Дидроу и расејане су дуж његовог великог дела. Шмит их наводи и у својој тези о Дидроу у делу у коме говори о проблему морала (SCHMITT 2004: 82–83). Дидро повезује идеју морала са идејом среће. Реченица „Постоји само једна страст, да човек буде срећан“ извучена је из Дидроовог чланка *Циљ* који је објављен у *Енциклопедији* (SCHMITT 2004: 82), док реченица „Постоји само једна дужност, да човек буде срећан“ припада делу *Елементи физиологије* (SCHMITT 2004: 82). Дефиницију да је морал „наука помоћу које проистичу, из идеје о правој срећи, и из актуелних односа човека са својим ближњима, њене дужности и сви праведни закони“ Дидро је записао у *Плану оснивања универзитетa за владу Русије* (DIDEROT 6: 490). Реченица „свако тражи своју срећу“ одговара Дидроовим тумачењима да не постоји универзална, већ

само индивидуална срећа, и да, сходно томе, „свако има своју посебну срећу“ (DIDEROT 3: 304–305), да „срећа једног човека се разликује од среће другог“, због чега се он увек гадио „свих оних расправа о моралу које су увек само прича о срећи оних који су их сачинили“ (SCHMITT 2004: 83). Управо зато Шмит сматра да Дидро, који је непрекидно размишљао о моралу, никада није написао своју расправу о моралу, сматрајући да је она немогућа (SCHMITT 2004: 83).

Након те расправе о верности и моралу, Дидроова супруга Антоанета одлази уз реторско питање свом мужу да ли он мисли да му је она верна, што заинтригира Дидроа, али он не добија одговор, јер „сумња је сто пута пријатнија од истине“ (SCHMITT 2005: 240).

Расправа о моралу ће се наставити након што Холбахова кћерка дође код Дидроа по савет. Она, наиме, има једну пријатељицу којој жели да помогне, а за то јој је потребно Дидроово мишљење. Њена пријатељица је млада, има двадесетак година, али жели да добије дете са једним човеком који је ожењен, али и више него дупло старији од ње. Притом, он се њој не допада, већ је само проценила да би ваљало да добије дете са таквим човеком, који је зрео, леп, паметан, образован. Дидро, помисливши да се она заљубила у њега, каже јој да саветује ту девојку „да слуша глас свог срца, јер природа увек говори праведно“ (SCHMITT 2005: 250).

Међутим, убрзо сазна да се не ради о Холбаховој кћерки која се заљубила у њега, већ да је реч о његовој кћерки Анжелики, која би желела да добије дете са његовим пријатељем витезом Дансенијем.⁷ То сазнање доводи до драмског обрта. Дидро почиње да убеђује кћерку да то није паметно, али она је упорна јер је управо он рекао Холбаховој кћерки да треба следити срце. Дидро говори Анжелики да, ако жели дете, мора да се уда, како би обезбедила пристојан живот и образовање свом детету. Дакле, мора да рационално размисли и према томе предузме ваљане кораке. Дете мора имати оца који ће га одгајати. Анжелика каже оцу да је он није одгајао по тим принципима о којима јој сада говори, на шта јој он одговара да „брак је неопходан људској врсти“ (SCHMITT 2005: 255) и да је о томе управо писао у своме чланку о моралу који припрема за *Енциклопедију*. Ту он прави разлику између два виђења брака, разликује брак са индивидуалног становишта и са становишта друштва:

„Са становишта појединца, извесно је да је брак бескорисна заклетва [...] и противприродна. Али са становишта друштва, брак остаје неопходна институција. Муж и жена немају обавезу верности једно према другом, али имају обавезу према деци, и присуство деце им забрањује да се раставе. [...] Брак је законска гаранција будућности деце“ (SCHMITT 2005: 256–257).

⁷ Није нимало случајно што се овај Шмитов лик зове исто као и лик из чувеног Лаклоовог романа *Ојасне везе*.

Ове речи, приписане у комаду Дидроу, незнатно су измењено Шмитово тумачење Дидроовог виђења морала (SCHMITT 2004: 88). Шмит наводи да је Дидро разликовао две врсте морала, „морал *појединца*, који се управља само према природи“ и „морал *друштвеног бића*, који се управља према општем интересу“ (SCHMITT 2004: 87). Сходно томе, брак се може доживљавати и тумачити са потпуно супротстављених становишта. Са индивидуалне тачке гледишта, брак је противприродан, јер нарушава успостављени ред у природи, док је са друштвене тачке гледишта брак једина сигурност коју деца из брака имају, о чему је Дидро писао и у *Жаку файалисџи* (DIDEROT 5: 209). У случају да дође до сукоба ова два становишта, општи интерес увек односи превагу над личним интересом, јер је врста јача, важнија и трајнија од појединца. У комаду, Дидро закључује да „интерес врсте мора да превагне над интересом јединке“ (SCHMITT 2005: 258) и зато саветује Анжелики:

„Заборави на тренутак место које заузимаш у простору и времену, упери поглед ка вековима који ће тек доћи, ка најудаљенијим крајевима и људима који ће се тек родити, мисли на нашу врсту“ (SCHMITT 2005: 258).

То су, у ствари, речи које на почетку изговара филозоф у *Рамоовом синовцу* (DIDEROT 7: 25), говорећи Рамоу о Расину и његовој величини, његовој племенитости и узвишености.

О тој узвишености и тежњи ка савршенству говори Дидро Анжелики у наставку:

„Да наши преци ништа нису за нас учинили, и кад ми не бисмо ништа учинили за наше потомке, било би скоро узалудно то што је природа хтела да човек тежи савршенству. После мене, потоп! То је изрека коју су створиле само ситне душе, шкрте и личне. Најнижа и најпрезренија нација била би она која би је широко прихватила за правило свог понашања. [...] Јединка је пролазна, а врста нема краја. Ето шта оправдава жртву, ето шта оправдава човека који пропада, ето шта оправдава потпуно жртвовање себе на олтару потомства“ (SCHMITT 2005: 258–259).

Дакле, Дидро кћерки проповеда личну жртву на добробит среће врсте и заједнице. Шмит се и овде користи Дидроовим речима, и то оним које је упутио Фалконеу у свом писму 5. августа 1766. године (SCHMITT 2004: 89–90). Дидро је о важности и превази врсте над јединком, односно друштва над појединцем писао и у чланку „Друштво“ у *Енциклопедији*. Друштвени морал је прескриптиван, нормативан, одређен правилима понашања и дужностима које човек мора поштовати, док на индивидуалном плану може бити слободан. Да правила нема, настала би анархија.

Када Анжелика оде, госпођа Тербуш, која је била сакривена у просторији поред салона, замера Дидроу што има два морала, индивидуални морал, који је револуционаран и по коме човек треба да удовољава својим жељама и пожуди, и морал врсте, који је конформистички и који захтева да

се човек понаша у складу са давно утврђеним нормама. То показује његову контрадикторност. Шмитов Дидро једно саветује госпођици Холбах, а кад сазна да је у питању његова кћерка, саветује другачије. Кад госпођа Тербуш и госпођица Холбах обе желе да заведу Дидроа, он се не опире ниједној, али оне захтевају да се определи за једну. Његов секретар Бароне му тражи да напише чланак о моралу за десет минута, јер време истиче. Сви од њега траже одговоре, а он одговоре нема, па се сам себи жали:

„Јадни мој Дидро, баш си се упleo овог преподнева. Постао си филозоф да би постављао питања а ево како сви од тебе траже одговоре. Какав неспоразум!“ (СЧМИТТ 2005: 265–266).

На крају, Дидро одустаје од писања чланка о моралу и прибегава лукавству: на месту чланка о моралу он упућује читаоца *Енциклопедије* да види чланак о етици, и обрнуто (СЧМИТТ 2005: 300). Дакле, нема једног морала, јер је морал потрага за срећом, а свака срећа је индивидуална. Зато он на самом крају и каже госпођи Тербуш да се чланак неће појавити:

„Што се тиче морала, у свом животу ја ћу се задовољити да радујем, да сваштарим чинећи најмање што је могуће зла другима и себи [...]. Нећу створити моралну филозофију, ограничићу се на здрав разум и добру вољу, као и сви. Питам се каткад да се мудрост не састоји и у одбијању писања“ (СЧМИТТ 2005: 311).

Шмитов Дидро прибегава интелектуалној превари и препушта сваком да сам размишља шта је добро а шта не, одн. шта је морално а шта није. Он, као и Шмит, не жели да даје одговоре, њему су питања важнија. Морал и етика, како закључује Мејер, нису исто: етика је „избор личних циљева“, док је морал „код друштвено прихватљивог понашања“ (MEYER 2004: 39). То су, у ствари, два Дидроова морала, која заједно чине целовит морал. Морал је комплексан појам, он „призива ослобађање, дискусију, размену са другим“, а на крају „остаје пут, брига“ (СЧМИТТ 2004: 95).

7. Дидро и жене. Шмит у комаду показује да је и Дидроов однос према женама био комплексан. У 9. сцени, у разговору са супругом Антоанетом, видимо практично његов однос према сопственом браку.

Дидро, који је био из ситне провинцијске грађанске породице, био је ожењен швалом, која није разумела оно чиме се он бави, па он никада није могао да се навикне на тај брак, који му је био терет. Уз то, Антоанета је била зловољна, орна за свађе, галаму и пребацивања, што је Дидроа ометало у његовом раду. У свему томе, једини излаз му је представљала кћерка Анжелика, коју је он васпитавао и подучавао, али за то није имао много времена, јер обавезе око уређивања и писања чланака за *Енциклопедију* биле су велике, и одузеле су му готово четврт века. Ипак, није занемаривао породичне

обавезе, јер „приватан живот намеће своја права: дужности и слободе иду заједно“ (КАСТАН 2002: 383).

Као што је волео филозофију, Дидро је волео и жене. И као што је с једне идеје прелазио брзо на другу, тако је и једну жену брзо мењао другом.⁸ У том смислу, он је био оличење либертенског понашања. У тези, говорећи о томе, Шмит каже да „*либертијенсџво* мора, парадоксално, да постане парадигма мишљења. Слобода и несталност. Задовољство и обнављање. Радозналост. Треба прелазити са жене на жену, са идеје на идеју. Ниједна хипотеза неће бити коначна. Свако значење само је привремено. Не постоје вечне везе“ (СЧМИТТ 2004: 297).

Његове несталности свесна је и Антоанета. Зато му она приговара да јој је досадило да буде „најваранија жена у Паризу“ (СЧМИТТ 2005: 232). Дидро јој одговара да је сад касно за промену, јер тако је било одувек, додајући да би, да је не вара, док воде љубав увек мислио на жене са којима није могао да буде. Овако, он у љубавном загрљају мисли само на њу. Дидро не жели да мења ту ситуацију, јер бити само са једном женом, бити веран, било би противприродно. Због тога он брише чедност са списка врлина, јер „нема ништа незрелије, смешније, апсурдније, подлије него задржавати све те течности у себи“, пошто „оне ударају у главу“ (СЧМИТТ 2005: 235), за шта су најбољи доказ калуђери и часне сестре. Дидро каже да је он такав какав је и да она мора да га прихвати таквог, иако су у браку, који за њега није ништа друго до „наказност у природном поретку“ (СЧМИТТ 2005: 235).

Шмитов Дидро подвлачи разлику која постоји између мушкараца и жена. Он замера Антоанети што жели да га зароби у брак као у затвор, јер је она жена, а жене сањају о браку, огњишту, деци, сигурности, желећи тако да живе људе претворе у статуе:

„Оне праве гробља. Мушкарац би желео да остане вук без огрице, слободног врата; жена од њега прави везаног, спутаног пса. Жена је по природи назадна“ (СЧМИТТ 2005: 238).

Готово убеђена да је Дидро у праву, Антоанета одлази, али при одласку поставља му питање да ли он мисли да му је она верна. То Дидроа доводи до сумње, али не добија одговор од ње да ли га је преварила, већ само констатацију да „мушкарци су приморани да промишљају како би потврдили сопствени темперамент, док га жене следе“ и закључак да је „сумња сто пута пријатнија од истине“ (СЧМИТТ 2005: 240).

Дидро у комаду каже за себе да не гаји илузије да ће „оставити значајно име у историји“ (СЧМИТТ 2005: 262) управо зато што је спретнији у кревету него у радном кабинету, одн. зато што га више занимају љубавне авантуре од филозофије. Ипак, Дидро ће постати један од најзначајнијих француских

⁸ Ипак, његова велика љубав током година остаће Софија Волан, са којом размењује писма.

филозофа, мада, у време дешавања радње комада, још није био објавио своја најзначајнија књижевна дела која ће му обезбедити место које има, а која ће писати пред крај живота и која ће бити објављена тек постхумно (*Жак файалистиа, Рамоов синовац* итд.).

8. **МОРАЛ** и **ЕНЦИКЛОПЕДИЈА**. Ивон Хси на крају свог текста о *Либертиену* тачно запажа да ће се сваки читалац и гледалац упитати да ли у *Енциклопедији* постоје чланци *Морал* и *Еџика*, и одговара потврдно.

Наиме, оба чланка су штампана у *Енциклопедији*. Веома кратак непотписан чланак *Еџика* изашао је 1756. године, у 6. тому на 56. страни, и садржи само дефиницију појма:

„ЕТИКА, ж.р. је учење о обичајима. Ова реч, која се мало користи, или којом се служимо веома ретко како бисмо означили извесна дела, као Спинозину *Еџику*, итд. долази од грчког ἦθος, обичаји. Видите **МОРАЛ**, **ПРИРОДНО ПРАВО**, итд.“ (ÉTIQUE; HSIEN 2006: 54)

Много дужи је чланак *Морал*, објављен 1765, у 10. тому, на стр. 699–702 (в. **MORALE**). Овај чланак, који је написао Дидроов верни сарадник витез Луј де Жокур (Chevalier Louis de Jaucourt, 1704–1779), представља сажети преглед свих познатих текстова и расправа које су на тему морала написане од антике до доба просветитељства, од Сократа до Хобса (HSIEN 2006: 54), па тако, како Дидро у комаду и говори, више представља историју анализе тог појма, него саму његову дефиницију и успостављање јединственог морала примењивог за све.

Ипак, колико год била значајна *Енциклопедија*, ови чланци су исувише сувопарни, због чега „још више ценимо Шмитово дело“ (HSIEN 2006: 55). Шмит је хтео да нам прикаже Дидроа човека и филозофа од крви и меса, какав је он заиста био. Због тога је изабрао да форма његовог комада буде „филозофски водвиль“, дакле комад пун среће, путености, чулности и филозофских размишљања, јер „има у географији водвиља нешто што одражава Дидроову менталну географију“ (LIEBER 1997: 80). Водвиль је „тип лаке комедије засноване на троуглу ’жена-муж-љубавник’“ (DAVID 1995: 58). Па ипак, будући да је водвиль „врста лаке комедије са музиком и певањем“, која се одликује „брзим смењивањем догађаја“ (UBERSFELD 1996: 87), сматрамо да овај Шмитов комад нема веће везе са тим жанром. Наше мишљење је да је *Либертиен* пре „филозофска комедија“, него „филозофски водвиль“, јер једина карактеристика која нас упућује на водвиль јесте формална: брзо смењивање сцена, од којих скоро свака почиње уласком жена у Дидроов салон. Што се садржаја тиче, Шмитов комад је филозофска комедија која говори о једном од највећих француских филозофа, а чија је тема постојање Добра и Зла, одн. морал, „проблем који нико није успео да реши током више миленијума“ (SCHMITT 2005: 265), а који је и за нас данас актуелан. Све то комад *Либертиен* чини једном од најразигранијих и најзанимљивијих Шмитових комедија.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АНДЕРСОН, Метју С. *Европа у осамнаестом веку: 1713–1789*. Соња Деканић и др. (прев.). Београд: Клио, 2003.

КАСТАН, Никол. Јавно и појединачно. *Историја приватног живота 3: од ренесансе до просвећености*. Филип Аријес и Жорж Диби (прир.). Љиљана Мирковић (прев.). Београд: Клио, 2002.

САЈТ – званични сајт Ерик-Емануела Шмита: <<http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-le-libertin.html>>, 28. 01. 2015.

*

DAVID, Martine. *Le théâtre*. Paris: Belin, 1995.

DIDEROT 1: DIDEROT, Denis. *Lettres à Sophie Volland*. Paris: Gallimard, 1984.
<http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_%C3%A0_Sophie_Volland/Texte_entier> 28. 01. 2015.

DIDEROT 2: DIDEROT, Denis. *Salon de 1767*.
<ftp://ftp.bnf.fr/002/N0023398_PDF_1_-1DM.pdf> 28. 01. 2015.

DIDEROT 3: DIDEROT, Denis. *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'„Homme“*.
<http://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%A9futation_d%E2%80%99Helv%C3%A9tius/Texte_entier> 28. 01. 2015.

DIDEROT 4: DIDEROT, Denis. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Londres, 1749.
<<https://archive.org/stream/lettresurlesave00didegoog#page/n7/mode/2up>> 28. 01. 2015.

DIDEROT 5: DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste*. La Bibliothèque électronique du Québec.
<<http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-Jacques.pdf>> 28. 01. 2015.

DIDEROT 6: DIDEROT, Denis. *Plan d'une université pour le gouvernement de Russie*.
<http://fr.wikisource.org/wiki/Plan_d%E2%80%99une_Universit%C3%A9_pour_le_gouvernement_de_Russie/Texte_entier> 28. 01. 2015.

DIDEROT 7: DIDEROT, Denis. *Le Neveu de Rameau*. La Bibliothèque électronique du Québec.
<<http://beq.ebooksgratuits.com/vents/diderot-neveu.pdf>> 28. 01. 2015.

DROIT NATUREL: *Encyclopédie*.
<http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/DROIT> 28. 01. 2015.

ÉTHIQUE: *Encyclopédie*.
<http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/ETHIQUE> 21. 08. 2014.

HSIEH, Yvonne Y. *Éric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*. Birmingham: Summa Publications inc, 2006.

LIEBER, Sophie-Justine et Jean-Claude. Art du mystère, entretien avec Éric-Emmanuel Schmitt. *Nouvelle revue française*. N. 534-535. Paris: Gallimard, 1997.

MEYER, Michel. *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*. Paris: Albin Michel, 2004.

MORALE: *Encyclopédie*.

<http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MORALE> 28. 01. 2015.

SCHMITT, Éric-Emmanuel. *Diderot ou la philosophie de la séduction*. Paris: Albin Michel, 2004.

SCHMITT, Éric-Emmanuel. *Le Libertin. Théâtre 2*. Paris: Albin Michel, 2005.

ÜBERSFELD, Anne. *Vaudeville. Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.

<http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=18088> 28. 01. 2015.

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=23001.html> 28. 01. 2015.

<http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11704> 28. 01. 2015.

Nikola R. Bjelić

TRAÎTÉ DE LA LIBERTÉ ET DE LA MORALE DANS LA PIÈCE *LE LIBERTIN* D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT

Résumé

Dans notre travail, nous analysons la cinquième pièce du dramaturge français contemporain Éric-Emmanuel Schmitt *Le Libertin* (1997), dont le personnage central est le célèbre philosophe français du XVIII^e siècle Denis Diderot. En faisant une analyse détaillée de cette pièce, nous nous proposons d'examiner quelle est la manière dont le personnage de Diderot est transformé dans la pièce de Schmitt. Le sujet principal de la pièce de Schmitt est le travail de Diderot sur *Encyclopédie*, surtout sur un article concernant la morale. Une attention particulière est consacrée à l'analyse des problèmes de la liberté, de la morale et de l'amour conjugal, qui se trouvent au centre des écrits littéraires et philosophiques diderotiens.

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за романистику
Јована Цвијића бб, 34000 Крагујевац, Србија
nibjelic@gmail.com

Др Ђорђе М. Деспић

ПАВЛОВИЋЕВО ЧИТАЊЕ НАСТАСИЈЕВИЋА*

Рад настоји да осветли Павловићево књижевноисторијско сагледавање, интерпретацијске увиде и вредновање Настасијевићевог стваралачког опуса, првенствено његове поезије и драме *Ђурађ Бранковић*. Указује се на одређене поетичке сродности између Павловића и Настасијевића, посебно по питању есхатолошке мисли и тематизације косовског мита, затим, скреће се пажња на *архитекстичке* сигнале у есеју који откривају идејни зачетак будуће Павловићеве поезије, али и на одређене омашке у Павловићевом интерпретативном приступу.

Кључне речи: Миодраг Павловић, Момчило Настасијевић, традиција, косовски мит, архитект.

У оквиру импресивног есејистичког опуса Миодрага Павловића, који, с обзиром на распон књижевноисторијског сагледавања и поузданост интерпретативних увида, даје немерљив допринос изучавању српског песништва, есеј о Момчилу Настасијевићу из 1963. године заузима унеколико специфично место. Та специфичност огледа се у више равни. На првом месту, она је присутна у настојању да се проговори о целокупном стваралачком опусу одабраног песника, затим у сигнаlima који откривају рађање уметничке идеје, односно *архитекстички* ниво будуће Павловићеве поезије, те у неким помало несхватљивим омашкама у интерпретативном приступу, које су готово дословно усамљен случај у ауторовој плодној есејистичкој пракси.

За разлику од оних текстова у којима се углавном усмеравао на поједине песме, обично оне кључне (попут есеја о Лази Костићу, Алекси Шантићу, Растку Петровићу, рецимо), или пак на одређени сегмент из песничких опуса, есеј о Момчилу Настасијевићу један је од оних у којима аутор тежи да обухвати сагледа стваралачки рад изабраног песника, и практично је усмерен према свим оним жанровима које је сам Настасијевић неговао: песничком,

* Рад је настао у оквиру Пројекта 178005 *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

драмском, прозном, есејистичком. У поређењу с неким другим Павловићевим есејима овај о Настасијевићу представља можда више пример сагледавања његових жанровских усмерења, као и вид књижевно-историјског посматрања датог опуса, што, с друге стране, не значи да у њему нема аналитичког приступа. Напротив, од овог прилично обимног есеја доброј половини страница припада интерпретативни приступ. Но, та тежња ка обухватности не значи априорно и ефектнији текст. Његово сагледавање Настасијевићевог дела чини се донекле опсегом неуједначено јер су поглавља посвећена поезији и драми видно успелија и убедљивија неголи она окренута прози и есеју, док ће на појединим страницама одређени увиди позивати на дискусију.

За Павловића нема никакве сумње да је Настасијевић једини велики наш песник између два светска рата (Павловић 2000: 310). Сходно таквој недвосмисленој оцени, сви остали песници који стварају у том међуратном, авангардном периоду, попут Винавера, Црњанског, Растка, Дединца, Драинца, знатно су слабије присутни у његовој *Анџиологији српског јесеницијива* (Павловић 1964). По њему, поетичко позиционирање Настасијевића представља потпуно издвојен случај. Иако концизношћу свог песничког идиома и прихватањем речи као чаролије звука и ритма Настасијевић стихове гради на принципима симболистичке поетике, аутор истиче да његово стварање пре зачиње него што ишта довршава у нашој поезији (Павловић 2000: 312), те да је „у својој усамљености, решио да буде и учитељ и следбеник... У песмама је био учитељ, у причама и драмама био је свој сопствени ученик“ (Павловић 2000: 313). Такође, још 1938. године Станислав Винавер не само да је изричит у својој оцени („Он је био светац српскога језика и српскога књижевнога израза“), већ још тада препознаје његову поетичку посебност ствараоца „који иде да освоји и омогући стил“ (Винавер 1971: 243). У том смислу, вреди нагласити дубље, и вероватно потпуно тачно Павловићево запажање Настасијевићевог језичко-стилског плана које се надовезује на ово Винаверово виђење, а које стоји у предговору *Анџиологије*:

„Језик Настасијевићев је творевина, сам по себи уметност, медијум, на коме још нико није комуницирао. Али, он звучи као прајезик, као језик на коме се све што ми зборимо враћа, где се говор препорађа, а ново у њему озакоњује“ (Павловић 1964: 69).

Па ипак, колико год било истине када су у питању тврдње о поетичкој самосвојности, не могу се занемарити оне везе које Настасијевић уочљивије или пригушеније остварује према нашој песничкој традицији. Када је у питању језичко-изражајна иновативност, онда се намеће линија која води од Ђорђа Марковића Кодера и Лазе Костића до Станислава Винавера и управо Настасијевића. За Винавера га везују симболистички поетички принципи оличени у схватању мелодије, док се „фолклорним модернизмом“ (Ј. Деретић) и афинитетом према језику и књижевности касног средњег века додирује са поезијом Растка Петровића.

Но, када Павловић Настасијевића везује за светско песништво, ту посеже више за овлашним скицирањем него за аналитичким компарацијама. Тако се у низу песника, код којих је по Павловићу поетичка сродност Настасијевића помало нестабилна и нејасна (Е. А. По, Новалис, Блејк), и где више одскачу разлике него сличности, а што је у функцији истицања његове поетичке посебности, најтањим местом чини довођење у релацију са шпанским песником Хуаном де ла Крусом (1542–1591) који је „одевен у бело, као за свадбу, распеван, у екстази и помало ефеминизиран. Настасијевић је у сивом или црном, несвечан; Шпанац је егзалтиран, Настасијевић сетан“ (Павловић 2000: 326). Утисак је, међутим, да овде једноставно изостаје било каква оправданост поредбеног дозивања овог шпанског песничког имена, те да је ово усањени случај, код Павловића присутан на нивоу статистичке грешке, када је ерудиција у функцији представљања ње саме а не откривалачког разматрања предмета есејистичке мисли.

Но, уочавајући управо разлику у песничкој мисаоности Настасијевића у односу на Елиота или Јејтса, аутор долази до важног запажања о историјској перспективи код српског модернисте:

„Настасијевићева визија света је неисторијска, а та неисторичност није последица дугог мисаоног развоја; она је стварно као таква дата, априорна, архаична у својој првој и последњој инстанци. По Настасијевићу, рекли бисмо, до историје није ни дошло, као што није дошло ни до модерног света, ни до града; он као песник припада привидној непроменљивости природе и сеоског живота“ (Павловић 2000: 324).¹

По овој особини он је сушта супротност Павловићу, али и не само по њој, већ по укупном песничком поступку који негује кондензивност, концизност, елиптичност, мелодичност, антиреторичност. У језичко-изражајном и композиционом погледу, али и у погледу песничког доживљаја света и односа према историји и култури, од Настасијевића и Попе вероватно не постоје важнији песници који би имали мање сродну поетику са Павловићем, али су и поред тога заједно са Дучићем најзаступљенији песници у *Анџологији*

¹ Јован Христић, Павловићев песнички и есејистички савременик, сматра међутим управо супротно, да је Елиотово (али и Џојсово) виђење историје „заправо апсолутно неисторијско“, сугестивно показујући на примеру *Пусте земље* да постоји разлика између „инспирације и презентације“ (Христић 1968: 119; 117). Христићев став по питању доживљаја историје код Елиота чини нам се ипак прецизнијим, и без обзира на Елиотово непрестано и драгоцено залагање за свестан однос према историји и традицији, његова *Пуста земља*, више је пример деперсонализоване поезије него што је одраз односа према (књижевној) историји. Христић сматра и да настојање модерниста, пре свих Елиота и Паунда, да интензивну лирску фигуративност споје, а тиме је и ублаже, са епско-екстензивном формом, није било до краја успешно. На тај задатак и сам Павловић у неколико наврата скреће пажњу у својим есејима, и то посебно у *Роковима њоезије*, а чини нам се да ће у свом лирском спеву *Дивно чудо* тај облик доживљаја историје и споја лирске формуле у епској форми много потпуније исказати, чак можда пре неголи енглески модернисти.

српског јесништва, што похвално говори о покретљивости његовог песничког и читалачког сензибилитета.

Желећи да искаже Настасијевићеву везаност за тло као важан елемент његове поетике, Павловић изводи још неке поредбене релације, и то првенствено према балканским песницима. Види се његова одлична упућеност у стваралаштво неких сувремених, на првом месту грчких, али и румунских песника. Тако са аспекта родног тла Павловић истиче Румуна Агресија, као и Грке Сикелијаноса, Сефериса и Кавафија, чије уметничко занимање за античку Грчку, за александријски и византијски период, ипак више по поетичкој сродности одговара самом Павловићу неголи Настасијевићу. Осим ослањања на родно тле, већих поетичких блискости ту нема. Међутим, аутор управо у томе види значај Настасијевићевих врхунских циклуса песама, дајући можда најтачнији опис његове укорјењености у народну традицију и предање: „он из тла свог говори ствари које то тле још није рекло“ (Павловић 2000: 351).

Павловић најпре сведено оцртава особености Настасијевићевих циклуса певања описујући амбијент, атмосферу и емоционалне преливе у њима, семантичку напетост и вибрације које избијају из сажетог израза и песничких структура. Када је у питању основна тема као „кључ за разумевање његовог песничког система“, аутор у Настасијевићевој поезији види најпре метафору жеђи (Павловић 2000: 318), и по том питању доводи га у везу са Новалисом и Рембоом. Посебно је значајна поредбена релација коју изводи у односу на Новалиса, код кога проналази пут ка трансценденцији у којој види важну категорију Настасијевићевог песничког система, и то трансценденцији која је „више његова одлука и опредељење, него стварни домет његовог искуства“ (Павловић 2000: 321). Осим метафоре жеђи и мисаоности, посебно оне есхатолошке, о којој ће касније бити нешто више речи, аутор истиче и феномен доброте као карактеристичан за Настасијевића. По њему се и емоцијом, и значењем, али и „меким звучањем стиха“ читава дијалог са људским родом. Тај дијалог зна да буде и полемичан, и парадоксалан, и антитетичан, али, слично Дису, „Настасијевић се опредељује за доброту у патњи и трпљењу, он не зна за клетву, и у томе је велика његова лична особеност“ (Павловић 2000: 324).

Можда би песма *Труба* била једна од песама која на најпластичнији начин испољава ту доброту код Настасијевића. Иако је Павловић не спомиње, управо њени стихови отворено изражавају онај степен дубоке емпатије и душевног солидарисања са туђим болом, са болом колектива. У њој непосредно искуство обећавајућих животних радости одступа пред аутентичним саосећањем и архаичним осећањем заједништва. Песма наглашава мотив преображаја који у субјекту започиње звуком трубе као знаком погребца:

„Шта вреди плаветно небо,
и зумбул и девојче и ласте лет.
Негде запева труба“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991 I: 30).

Од емпиријски конкретне присутности, субјект се окреће ка нечем више флуидном и интуитивном: за њега је од идилично окружујућег света значајније посмртно оглашавања трубе. Дакле, тон, звук, мелодија, покрећу у субјекту емоцију доброте и процес емпатије: мелодија је овде у функцији обнове и покретања људског саосећања, и то не према блиској особи већ према човеку уопште.

Нису небитне есејистичке странице самог Настасијевића за ову проблематику. У тексту *За хуманизацију музике* наилази се на важне аутопоетичке ставове, посебно битне у овом контексту: „Вратити музици изгубљено првенство у људским стварима, значи, и дубоки преокрет у схватању живота и човека, и још дубоку корекцију саме његове природе“, и мало даље: „Значи у најдубљем и најширем смислу речи, *обнову*: човека према самом себи, према другом, према свету; разгртањем затрпаних извора, ново бризгање мистерије, нови у даљим облицима оживели обред, нову распеваност човека“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991 IV: 86, 87). Звук и мелодија, дакле, у Настасијевићевој *Труби* у функцији су оживљавања општељудске емпатије, и способности да се саучествује у туђој тузи и болу, и усмерени су, у изворном смислу, ка дубљој, „религиозној обнови човечанства“.

Завршивши са поредбеним релацијама Настасијевића према светским песницима и *Библији*, Павловић иако проналази везе и утицаје, сматра да је Настасијевић самоникао песник, песник који је изникао „не само својом снагом, него је и израстао својом стваралачком мудрошћу“ (Павловић 2000: 327). Међутим, тврдња о самониклости стварања мора се узети са озбиљном резервом. Модерне књижевне теорије такву тврдњу одавно одбацују као не-одрживу, посебно од постструктурализма, јер таква теза више одговара заносу романтичарске инспирације него природи саме књижевне уметности. Ако је човек на самом почетку створио језик и текст, онда од тог момента па до данас и убудуће, *џексџ* непрестано и неумитно ствара нас, а самим тим и књижевност. И то је необорив аксиом. Овај Павловићев суд вероватно је узрокован снагом аутентичности Настасијевићеве поетике, али она се не може изједначити са самониклошћу коју, уосталом, Павловић ублажава у даљем делу свог есеја. Но свеједно, у питању је термин који је у озбиљној теорији и приступу проучавању књижевног дела одавно превазиђен, и који је у потпуној колизији и са књижевним схватањима самога Павловића утемељеног на елиотовској концепцији културе, за шта се непрестано залагао и на чему је нарочито инсистирао у свом бриљантном есејистичком опусу. Сва исхитреност коришћења овог термина постаје, парадоксално, наглашена управо оним јасним, прецизним и потпуно исправним закључцима који долазе на самом крају есеја где говори о ослањању ове поезије на народно предање. Тако се Настасијевић „надовезује на предање наших бајки, на прегнантност нашег лирског народног песништва, осећа његове трепете, и слути прастаре корене наших баладних (лирско-епских) народних песама“ (Павловић 2000: 351).

Кад говори пак о језичко-стилским решењима за којима Настасијевић посеже, о концизном и елиптичном изразу, о архаичном и фолклорно-егзотичном језику, Павловић скреће пажњу на његову херметичност и загонетност којом, одиста, ова лирика обилује, али која ипак никад није произвољна и неодговорна (Павловић 2000: 327). Па ипак, Павловић се и овде потврђује као спретан и читалац и тумач, способан да уочи и дефинише неке основне особине и израза, и структуре, и смисла Настасијевићевих стихова. Отуда нам се чине ипак као непотребне „прозне транскрипције“ за којима посеже, не би ли пластичније открио елиптично-хипербатонске конструкције песничког израза, односно синтаксичко-семантичку природу Настасијевићевог поступка. И сам свестан незахвалности таквог чина, Павловић је у више наврата и на другим местима истицао погрешност превођења ирационалних квалитета на рационални ниво, јер се оно есенцијално песничко, које је увек и измичуће, тада приближава банализујућем.² С друге стране, ако Настасијевићева поезија са собом носи утисак поетске недоречености и отежане рецепције, било због употребе архаичније лексики, било због загонетније структуре песничког израза, односно, „афористичког изражавања у парадоксима“ (Павловић 1964: 69), није потребно неразумљивост проналазити тамо где је збиља нема, као што је запитаност над значењем „рушне сељанке“. Ова синтагма, наиме, односи се на сељанку завијену у црнину због велике жалости, а њен претходећи „лелек“ контекстуално додатно разјашњава да се ради о болом и тугом скрханом бићу.

Поред језичко-стилског нивоа, феномена доброте, метафоре жеђи коју уочава у Настасијевића, аутор пажњу поклања и његовој мисаоности, посебно есхатолошкој, што је питање које ће уочавати и код других песника, а и сам ће га Павловић веома често тематизовати у својој поезији. Прецизније, привлачи га есхатолошка визија краја света, оног апокалиптичног расплета дакле, и то понајпре у драмама, у којима Настасијевић по Павловићу и даље остаје прави песник, не показујући ниједном стварни позоришни таленат (Павловић 2000: 333). Разматрајући вероватне утицаје на његов драмски опус, аутор наводи најпре Пушкина и Вагнера, али и Мориса Метерлинка, чије ознаке симболичког позоришта Настасијевићева позоришна дела превасходно носе (Павловић 2000: 336). И концепт *душе*, и „распон Метерлинковог позоришног рада аналоган је Момчиловом: он обухвата бајку, средњовековну легенду, и магловите, апстраховане атмосфере савременог живота, пуне поетских слутњи“ (Павловић 2000: 337).

Павловићево интересовање за Настасијевићеву есхатолошку мисао најбоље се види у размишљању о тоталној судбини света коју проналази у приповедној прози *Хроника моје вароши*, и у музичкој драми *Ђурађ Бранковић*.

² Овде треба подсетити, на пример, да је за Јурија Михајловича Лотмана потски говор сложена уметничка структура која „не може ни да постоји ни да буде предата изван дате структуре“, те да се у уметничкој структури песме открива „неочекиван, ван стиха немогућ, нов семантички садржај“ (*Strukturalni prilaz književnosti* 1978: 65, 68.).

Притом, његов интерес за ову врсту Настасијевићеве поетичке одлике за нас је потпуно разумљив, јер по овој основи ова два наша песника можда показују и једину поетичку сродност. Павловић годину дана пре овог есеја објављује своју песничку књигу *Млеко искони* (Павловић 1962), у којој даје јасније знаке обузетости есхатолошким питањима и судбином света и цивилизације, у овом случају античке Грчке. Осим представе о тоталној пропасти, обликованој из више гласова, Павловић се опредељује и за непосредније есхатолошко сведочење, најизразитије у песми *Аџамемнон се јавља*, где лирски јунак проговара с оне стране. Овај поступак наставља да се упечатљиво јавља и у *Великој скијџији*, наредној његовој књизи из 1969. године, у којој у том контексту обавезно треба нагласити *Ејџџаф словенског љрајесника* (Павловић 1969). Но овога пута вреди подсетити на стихове песме *Посечени кнез се сећа* јер они успостављају интертекстуални дијалог са Настасијевићевим стиховима из драме *Ђурађ Бранковић*. Наиме, Павловић у свом есеју уочава:

„да је генеза есхатолошке мисли Настасијевићеве у косовском миту (не у историјским координатама тог догађаја), у оном очајничком обрту по коме кнез Лазар, кад већ слути да не може добити битку, покушава да добије нешто више: избављење из времена... Став је јасан и једноставан: они који су принуђени да пропадну треба да прихвате своју пропаст јер ће тиме нешто изменити у својој коби, и омогућити једно спасење, касније, спасење свога имена, или будућих нараштаја.“

Међутим, одмах потом иду редови јасне полемичке интонације:

„Ако одрицање у личном животу може довести до сублимације, не значи да национално одрицање, пристајање на пораз, јесте, по аналогији, највећа историјска мудрост једног народа. Као што самоубиство није аскеза него њена супротност, тако и бирање пораза не може донети историјски спас ни данас ни сутра. Није мудрост у бирању пораза, него у бирању врсте победе“ (Павловић 2000: 342–343).

Један део овог есеја, међутим, позива на полемику. Павловић настоји да критички нагласи оне, по њему, Настасијевићеве ставове у којима се искуство духовног одрицања неодговорно и опасно преноси на национално-историјски план. По нама није спорно проблематизовање овакве идеје, већ њено чини се исхитрено и недовољно аргументовано актуализовање. Његова теза састоји се у оспоравању идеје која произилази из Настасијевићеве есхатолошке мисли која своју генезу црпи из косовског мита, и на основу које се и сама драма заснива на:

„...сумрачној атмосфери предстојећег смака, а њен правац, ка смрти владара, симболичан је за примитивно осећање да је смрт владара исто што и смрт царства, а да је крај царства готово исто што и крај света“ (Павловић 2000: 341).

Одмах потом он наставља:

„Мислимо да нисмо зашли у област нагађања ако кажемо да је генеза есхатолошке мисли Настасијевићеве у косовском миту (не у историјским координатама тог догађаја), у оном очајничком обрту по коме кнез Лазар, кад већ слути да не може добити битку, покушава да добије нешто више: избављење из времена. Ево питања које на то упућује:

*Једном се Косово зби,
на широком пољу поџибе царсѣво!
Па коме онда, чему зидаш град.*

Ево и одговора:

*Јер није на Косову задњи чин
све дубље, век по век,
проклејсѣво да утискује свој жиџ!“* (Павловић 2000: 341).

У наведеним стиховима прво се оглашава Новак, кулучар са смедеревског града, а „одговор“ је Ђурђев. Овде је проблематично и довођење у везу ова два цитата по принципу питања и одговора, али и сама тачност цитирања. Јер док се прва, Новакова реплика, односи на изгубљен Косовски бој и запитаност над смислом даљег зидања и уопште над судбином српског народа, она друга, Ђурђева, говори о проклетству властитог имена, те тако правог односа питања и одговора заправо и нема, и пре је на делу произвољно успостављена дијалогска релација. То се из приложених стихова не види јер Павловић необјашњиво Ђурђева три стиха приказује као континуирану целину што она то никако није, конструишући тако „одговор“ којег у збиљи текста нема. Реплика Ђурђева није тако кратка и ми ћемо навести потпунији цитат, због њене дужине не и у целини, што ће опет бити довољно да се увиди други смисао деспотових речи:

„Уклетог оца душом ту сав син,
спасти, кад клону све,
и у срцу још, самотноме мом,
камени вера у спас!...
Јер није на Косову задњи чин;
и кобни где народа глас,
издајом већ име ти оцрни,
јадни оче мој,
син ја на ногама, Ђурађ,
тим бодрије ту,
страшни задржати судбине ход, —
или на имену Бранка,
све дубље, век по век,
проклетство да утискује свој жиг!“

(НАСТАСИЈЕВИЋ 1991 II: 61–62; подв. Ђ. Д.)

Види се да Ђурађ не говори о прихватању пропасти и пораза (Павловић 2000: 342), већ напротив – о жељи и спремности да се прекине лична драма, и породична и национална коб. Атмосфера ове драме углавном јесте „сумрачна“, али завршни стихови не афирмишу идеју „националног одрицања и пристајања на пораз“ (Павловић 2000: 342).

Павловић прихватање пропасти оних који су принуђени да пропадну не сматра „највећом историјском мудрошћу једног народа“ (Павловић 2000: 342), међутим овим увидом он над драмом поентира, не узимајући у обзир композиционе законитости драмске радње, те да стихови које цитира припадају још увек заплету. Можда би његова оцена и имала смисла да долази иза последњих стихова драме, али у питању су безмало уводни стихови који касније кроз драмску радњу и расплет бивају превазиђени и сублимирани. Јер, у завршној сцени чак и народ, који је на почетку веровао да је коб пропасти неумољиво везан за Ђурађа, стаје уз његову трагичну судбину, и пружајући му подршку сугерише отклањање проклетства. Може се рећи да Павловић овде чак, што је у његовом есејистичком опусу збиља преседан, прекорачује границе елементарне реалности текста којим се бави. Његова аргументација више стоји на натегнутој конструкцији него што је утемељена у самом тексту и стиховима које цитира. Делује као да се преко драме прелетело површно, са задржавањем на појединим сегментима – репликама, које онда отргнуте од свог контекста треба да „сведоче“ о тези коју Павловић жели да докаже.

С друге стране, није у потпуности јасно ни шта се оспорава. Уметничко, драмско решење једне (важне) секвенце из српске средњовековне историје или сам косовски мит? Ако се над косовским митом постављају нека питања, онда ово није право место нити је овај текст прави повод за ту врсту разматрања. А ако се проблематизује Настасијевићева драма са аспекта идеје која извире из косовског предања, онде као да се у сагледавању није одмакло даље од почетка драме, односно од њеног заплета. Стихови које цитира, а који треба да функционишу као ехо косовског мита и опредељења кнеза Лазара: „Из пропасти наше/ некоме некад нићи ће спас“, и: „Пропашћу спаси,/ кад није другог спаса“ (Павловић 2000: 341), ехо су најпре косовског предања о Вуку Бранковићу и његовој издаји. Настасијевић иде ка томе да нагласи снагу тог предања у народу, односно ирационалну дубину коју оставља, и веру у сустизање проклетства једне митске издаје. Сазнајући да Ђурађ Бранковић треба да постане нови деспот, народ по тој линији предања цинично увиђа апокалиптичну неумитност, јер је: „у издаје потомку,/у тамној крви Вука/ једини спас!“ (Настасијевић 1991 II: 50). Павловић као да од Настасијевићевих стихова очекује педагошко и разложно одбацивање оног аспекта косовског предања који припада дубљим, митским структурама националног искуства. Настасијевић се у својим драмским стиховима ослања управо на те ирационалне слојеве косовског предања, што је чак ослобођено и неке веће херметичности која прати његову поезију. Павловић у свом читању Настасијевићеве драме даје знаке обузетости косовким митом, неким

његовим есхатолошким аспектима барем, и као да више инсистира да артикулише своје виђење те идеје, па у есеју наглашава нешто чега објективно ова драма у своме расплету и поенти нема.

Павловићева теза о национално и историјски неодговорној афирмацији пораза, било у виду експлицитне критике решења која препознаје у Настасијевићевим стиховима, било као имплицитно проблематизовање косовског мита, с временом ће, међутим, еволуирати. У једном из *Огледа о народној и старој српској поезији* (1993), у којем се разазнају остаци резерве, он ипак изражава уверење у историјски и национални смисао и оправданост чувања и неговања косовског мита, јасно истичући да је:

„Прича о поразу постала завештање науздржане храбрости, на које су се сви позивали кад је требало опрети се, одупрети, бранити, спасавати. Какве је то последице имало, ствар је за друге и другачије анализе...

Тако су епске песме о Косовском боју, као и митско језгро о готово божанском отпору и јунаштву јунака, чији су модели били преузети из древних легенди..., били драгоцени супстрат народне душе кроз векове и значили до данас више него корисне поуке које су се могле извући из тачнијег познавања историјских околности Косовског боја и времена пре и непосредно после њега“ (Павловић 1993: 176–178).

У моменту док пише есеј о Настасијевићу, иза Павловића је његова песничка књига *Млеко искони*, и може се природно претпоставити да је у стваралачком погледу окренут својој наредној књизи, *Великој скицији*, у којој је понајвише окренут српском средњовековном простору. Стога се чини да се у овом есеју сустиче рефлекс обузетости косовским питањем и српском средњовековном историјом, са самом темом Настасијевићеве драме што ће, врло је вероватно, у њему покренути неке идеје које ће током наредних година песнички сазревати.

Тако се чини да у песми, *Посечени кнез се сећа*, у уметнички транспонованом виду наилазимо на одјек Павловићеве критичко-есејистичке сумње у афирмацију пораза на национално-историјском нивоу. Имајући у виду редове о Настасијевићевој драми, намеће се хипотеза да су стихови његове песме изграђени на цитатном поступку ослањања и на косовско предање, али и на саме Настасијевићеве стихове. У том погледу, Павловићеве есејистичке увиде можемо узимати као *архитекстуалне* сигнале јер је читање призвало идеју која добија вредност *уметничког семена* из којег ће потом нићи песма. Наиме, у стиховима *Посеченог кнеза*:

„Храбро сам поднео смрт,
но каква је у томе врлина?
Остаде врат мој
ко суви пањ у пољу.
Претеча рекоше ми,
но смрћу сам и реч своју претекао,

а зар је врлина то
са речима неисказаним
низ лепшу страну страдања отићи?“ (Павловић 1969: 50).

Павловић поново допушта да се из повести појединац огласи својим сведочењем, да доведе у питање несумњивост епског, митског предања и историје.³ У њима се, дакле, читава одрицање од афирмације пораза и истицање једног другог начела специфичног за Павловићеву стваралачку мисао – начело језика и културе који преузимају вредност доминантног одређења по биће, потискујући притом принцип епског етоса. Чини нам се да је ово још једна потврда његове дубоке укореењености у српску, једнако колико и у светску књижевну баштину, односно пример неговања елиотовског императива осећања књижевне историје, императива који се непрестано оглашава и из његовог песничког, и из његовог есејистичког опуса. С правом се може тврдити да наглашена интертекстуална природа његове поезије, између осталог, плодно проистиче из критичко-есејистичког односа према књижевној традицији, односно да песнички онеобичен и инвентиван дијалог који у својим песмама остварује, уметнички замајац добија управо у претходно *арџикулисаном* *чишћању* традиције.

Из исте Настасијевићеве драме Павловић у контексту истицања његове есхатолошке мисли наводи и следећа два стиха: „Из пропасти наше/ неке некад нићи ће спас!“⁴ који призивају смисао из последњих стихова из Павловићеве песме *Везиља*, у којој се идентитет његове лирске јунакиње открива из (есхатолошке) позиције барем двоструке жртве: Оливере, кћери кнеза Лазара и кнегиње Милице, и Персефоне, богиње подземља, претходно Коре, кћери Деметрине и Зевсове:

„Коме ли ће тамо у даљини, на излазу из пећине
јутро моје крви да сване
и када, и на коме језику?“ (Павловић 1969: 48).

³ О видовима уметничког проблематизовања историје у Павловићевом песништву в. Деспиаћ 2008.

⁴ На овом месту ваља указати и на завршне стихове Настасијевићеве драме, у којима умирући деспот Ђурађ у испрекиданом мистично-визионарском говору напушта овај свет, где страдање и своје и своје деце поприма симболичко значење жртве, и услов будућег препорода:

„Христе Боже, покољења...
Пониру реке...
Себра видим, Новака...
Ко млади храст,
силу развија у гране...
Гора израста...
И видим, чеда, и видим...
Рађа се из патње/ народ мој...
...

Радујте се... Рождество“ (Настасијевић II 1991: 92–93).

У финој фигуративној и интертекстуалној слојевитости ова песма у последњим стиховима истиче ипак афирмацију *жртвеног* принципа, и у погледу традицијом условљеног културног и књижевног стварања, али исто тако и запитаности над будућом судбином властитог народа. Јер, иако на почетку песме сумња у позитиван исход жртвене позиције која јој је додељена, Павловићева јунакиња ипак истиче на крају веру, макар и с примесама зебње, у плодне последице свог родољубивог чина. Но, ова позиција жртве, има своју историјску утемељеност не само у судбини Оливериној, већ и Мариној, кћери деспота Ђурђа. Настасијевић не заобилази у својој драми њену судбину, наглашавајући притом да је њена жртва добровољна, чиме родољубивост чина добија на изузетној снази, а на нивоу ритуалне симболике сам обред жртвовања добија већу шансу да успе.⁵ Притом, и Павловићеву јунакињу и Настасијевићеву Мару повезује и јасан мотив везења, док мотив слевила, мотив губитка вида, у Павловићевим стиховима: „Сва царства су иста / и сунца / и вид без сунца“ (Павловић 1969: 47) асоцијативно дозива Марино искуство чију су браћу Стефана и Гргура Турци ослепели.

Занимљиво је Павловићево разматрање Настасијевића као есејисте. По њему Настасијевић и није есејиста у правом смислу те речи. Коментаришући његова целокупна дела из 1939. године, која је приредио Станислав Винавер, Павловић осветљава овај део његовог стварања кроз прецизна и убедљива запажања, које овде преносимо кроз један од кључних пасуса:

„У *Есејима* има два-три есеја, неколико чланака, и нешто веома субјективних, песничких записа. Нема сумње да ти текстови заједно бацају извесну светлост на остале гране стваралаштва Настасијевићевог, али су они такође умногоме «misleading», заводе нас на погрешан или бар споредан траг, приказују нам песника као знатно догматичнијег, ужег, наивнијег мислиоца, полемичара, каткад непријатног, све оно чега у његовом стварно стваралачком делу има мало, или нимало. С друге стране, у тим текстовима налазимо потврде о његовим назорима које ионако можемо с лакоћом назрети у његовим песмама, драмама и причама. Такође, кроз те списе можемо донекле верификовати и његове лектире, преокупације, утицаје“ (Павловић 2000: 345–346).

Иако се у Настасијевићевим есејима све углавном своди на интуитивно сагледавање, иако је начин мишљења и тврђења аподиктичан,⁶ по Павловићу иза Настасијевићеве интуиције стоји један личан доживљај који по убедљи-

⁵ Проблему добровољне жртве у ритуалном контексту Павловић ће посветити значајну пажњу у својој *Поејици жртвеног обреда* (Павловић 1987). Павловић се у оном делу свог есејистичког опуса у којем се бави антрополошко-митским темама и феноменима неће позивати на ову драму, док се нама баш чини да се на примеру Настасијевићеве драме може показати функционалност добровољне жртве.

⁶ Премда се од вредновања и тумачења Настасијевићеве прозе углавном либи, својим неколиким судовима, уопштеним и неорганизовано изнетим, Павловић ипак долази у близину оне аподиктичности коју препознаје у Настасијевићевим есејима.

ности не заостаје за разним „интелектуалним, схематско-дијаграмским конструкцијама“ (Павловић 2000: 348).

Са аспекта вредносног сагледавања, есеј о Настасијевићу један је од оних изузетно ретких Павловићевих радова који дају знаке неуједначености, посебно када је у питању убедљивост аргументације по питању Настасијевићеве драме. Не вреднујући високо есеје, и избегавајући процењивање и тумачење његове прозе, овај оглед у први план истиче најпре поезију и драму као жанровски успешне сегменте, чиме се не испуњава до краја она почетна амбиција да се Настасијевићево дело захвати у целини, те сходно томе недостаје један синтетизујући осврт или оцена. Павловићев есеј данас црпи снагу првенствено из испитивања Настасијевићевих *Лирских кругова*, њихових формалних и семантичких специфичности, антиреторичне природе песничког поступка, те аутентичне укореењености песничког гласа у родном тлу и матерњој мелодији. На крају, овај сегмент књижевно-историјске контекстуализације и интерпретације Настасијевића и јесте најважнији, јер је утврђивање високог позиционирања његовог поетског опуса у српској песничкој традицији био примаран ауторов задатак. И тај задатак, додуше на уштрб једног целовитијег утиска, Павловић овде извршава са таквом аксиолошком лакоћом, чини се, са којом вероватно ниједног другог песника неће доживети.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВИНАВЕР, Станислав. *Чувари светиа*. Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ, 1971.
- ДЕСПИЋ, Ђорђе. *Порекло ђесме*. Зрењанин: Агора, 2008.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Сабрана дела Момчила Настасијевића I: Поезија*. Новица Петковић (прир.). Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – СКЗ, 1991.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Сабрана дела Момчила Настасијевића II: Дrame*. Новица Петковић (прир.). Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – СКЗ, 1991.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Сабрана дела Момчила Настасијевића IV: Есеји, белешке, мисли*. Новица Петковић (прир.). Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – СКЗ, 1991.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Анџолоџији српског ђесничџтва*. Београд: СКЗ, 1964.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Есеји о српским ђесницима*. Београд: Просвета, 2000.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Млеко искони*. Београд: Просвета, 1962.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Велика скиџија*. Сарајево: Свјетлост, 1969.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Дивно чудо*. Београд: Нолит, 1982.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Огледни о народној и сџарој српској ђоезији*. Београд: СКЗ, 1993.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Поеџика жрџивеног обрeда*. Београд: Нолит, 1987.
- ХРИСТИЋ, Јован. *Облици модерне књижевносџи*. Београд: Нолит, 1968.

LOTMAN, Jurij Mihajlovič. Ideja i struktura. *Strukturalni prilaz književnosti*. Milan Bunjevac (prir.). Beograd: Nolit, 1987, 64–70.

Dorđe M. Despić

MIODRAG PAVLOVIĆ'S READING OF MOMČILO NASTASIJEVIĆ

Summary

The paper attempts to shed light on Pavlović's literary historical understanding, interpretation insights and evaluation of Nastasijević's creative work, especially his poetry and drama *Đurađ Branković*. It implies a certain poetic affinities between Pavlović and Nastasijević, especially in terms of eschatological thought and the thematization of the Kosovo myth. Also, attention is drawn to some *architextual* signals in an essay that reveal the conceptual nucleus of future Pavlović's poetry, but also to certain omissions in Pavlović's interpretive approach.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
djordje.despic@ff.uns.ac.rs

Др Душан М. Иванић

ТИХОМИР ОСТОЈИЋ ПРЕД КЛАСИЦИМА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Позив предсједника Матице српске, проф. др Драгана Станића, да говорим о Тихомиру Остојићу, у обиљежавању 150-годишњице његовог рођења, изазвао је и дилеме, и разноструке жеље, и питања шта би било најпрече. Можда би требало говорити о Т. Остојићу као примјеру просвијећеног и ангажованог интелектуалца Доситејевог кова у тадашњим приликама, средњошколског професора, потом секретара Матице српске и професора Универзитета у Скопљу. Поље његовог дјеловања било је толико разгранато да свака од тих грана завређује посебну пажњу. Само ћемо побројати неке од области, прије преласка на оно што ће бити основна тема данашњег излагања.

1. Тихомир Остојић и српска књижевна периодика

Остојић је један од најзначајнијих критичара и реформатора српске књижевне периодике крајем 19. и почетком 20. вијека и у том погледу претходи Богдану Поповићу и његовој платформи за *Српски књижевни гласник*.

2. Методологија проучавања књижевности

Остојићево суочавање с крупним опусима освјетљава и живот аутора и њихова дјела с методолошки нових полазишта. У том домену су важни осврти на књиге П. Поповића и Ј. Скерлића и коментари Грчићеве *Историје*. Спајао је архивска истраживања и истраживања књижевне штампе са општијим ставовима о природи процеса у књижевности.

3. Периодизација

Ставови о периодизацији српске књижевности проистичу из Остојићевих монографија и из његових критика периодизацијске концепције Ј. Скерлића у *Српској књижевности 18. века*, те из сврставања и квалификовања писаца. Понегдје слиједи С. Новаковића, а понегдје превазилази Ј. Скерлића.

4. Остојићева преписка

Посебна тема, и по обиму, и по учесницима, и по квалитету (Јован Грчић, Ватрослав Јагић, Милета Јакшић, Милан Кашанин, Владимир Ћоровић,

Стојан Новаковић, Милан Ћурчин и др.) Из те преписке се, између осталог, види и његов морални лик и његова научна честитост. Оцјена Грчићеве *Историје српске књижевности* у писму аутору, који му је био мјесто родитеља (без оца је рано остао, а сиромашна мајка га није могла школовати, па га је Грчић узео на свој стан и очински преузео бригу на себе).

5. Коначно сам се определијелио за тему Тихомир Остојић и класици српске књижевности, рачунајући на оно што је написао о Орфелину, Доситеју, Вуку, Стерији, Његошу, Бранку, Змају и Костићу.

Одједном се види да је заправо обухватио језгро српске књижевности 18. и 19. вијека. Он је нека врста пандана или такмаца Јовану Скерлићу: што је Скерлић за проучавање српске књижевности био међу Србима у Краљевини Србији, то је Тихомир Остојић међу Србима Аустроугарске царевине. Ипак се у историји српске књижевности Скерлић не заобилази, а Остојић наводи само у студијама о специјалним питањима (Орфелин, Доситеј, Радичевић...). Зашто је тако, одговор се може тражити у положају једног и другог проучаваоца (један је средњошколски, други универзитетски професор) и у положају српског народа у двије државе. У једној (Краљевина Србија) Срби имају свој универзитет, дакле професоре и студенте, у другој имају гимназије (и то не треба потцјењивати, напротив) и средњошколске професоре. Новостворена Држава СХС/Краљевина Југославија постала је велико поље рада Скерлићевих ученика. У пјесми *На воздвиженије учебни катедра славенског и сербског језика и словесности њине* (1834) Лукијан Мушицки у визији даје слику „лепог позоришта“, гдје образовани Србин учи изабране младе Србе „ценити, љубити сербскиј језик“. Проћи ће деценије док се то оствари у Аустријској царевини: наши класици нису учили српски у гимназијама, ни Бранко, ни Змај, или Јакшић и Костић. Тај идеал још није досегао универзитетски ступањ међу Србима у Аустрији. Утолико Остојић није могао имати статус Јована Скерлића или Богдана и Павла Поповића.

Врло добро знамо да је са оснивањем Филозофског факултета у Н. Саду, те прије тога научних часописа (какав је *Гласник Историјског друштва у Н. Саду*), ова средина постала не само равноправна, него често и водећа у српској науци о књижевности (да поменем само оне који више нису живи, Младена Лесковца, Драгишу Живковића, Божидача Ковачека, Боривоја Маринковића, Бошка Новаковића, с достојним насљедницима међу нашим савременицима) и са научнокњижевном периодиком без такмаца!

Може се одмах рећи да је Остојић радикално промијенио знања о класицима наше књижевности, а неке је и увео у овај ред. О Орфелину се данас говори самоувјерено (о изворима, животу, дјелима). Остојић је први започео тај истраживачки круг, укључујући се у дотадашња знања (Д. Руварац) и отварајући нова поља. Он је установио који су извори *Славеносрпског маџазина*, начео је питање о пољском тринаестерцу, које ће потом расправљати Павле Поповић и Светозар Петровић. Он ће Орфелина назвати првим про-

свјетитељем 18. вијека и Доситејевим претечом; издвојиће *Плач Србији* као најбољу српску пјесму 18. вијека. У тренутку отпочињања својих истраживања о Орфелину, морао се упитати у име читаоца првих деценија 20. вијека, „има ли смисла да се пише читава књига о писцу којег данас нико не зна“. Остојић је умио да види не само знамените појединце, него и срж општијих појава. Први је, колико се данас зна, упозорио на барок у српској књижевности: проћи ће више од пола вијека да се ова епоха научно опише у радовима М. Павића и да постане предмет темељитих изучавања низа наших најугледнијих стручњака.

О Доситеју се мислило на основу његових главних списа, *Писма Харалампију, Живоји и њириљченија, Басана, Совјетја здраваго разума*, итд. Доситејева реторика и његов стил, дијелом и идеје, не могу се разумјети без хоповске лектире. *Досић у Хојову* (1907) има улогу темељног списка, без којег се проучавање српског просвјетитеља отада не може замислити, не само у погледу развоја Доситејеве личности, образовања и школовања, већ и његовог погледа на наше прилике, те његовог стила и књижевних облика (особито *Буквица*). Увертира овом истраживању могао би бити приказ књиге А. Гавриловића о Доситеју (ЛМС, 1901, 89–98), гдје је одредио главна поља проучавања ове знамените личности српске културне историје: компаративно (веза с другим личностима и дјелима), биографско (околности развоја) и културноисторијско (стање српске културе у тренутку Доситејевог „напада“ на њу). Понекад ће, освјетљавајући културноисторијске апсекте Доситејевог утицаја, прибјећи слици: „за савременике биле су Доситејеве књиге као путнику хладовити извори који изненада зажуборе у врелој, бескрајној пешчаној пустињи“ (Споменица ДО, 152). Те оцјене утиска који је Доситеј морао оставити на своје прве, а потом и касније читаоце, и данас нису изгубиле на тачности и квалитету.

У „громовиту увертиру“ новог доба паралелно узима Карађорђевог устанак и Вука Караџића, који ствара „комуникационо средство новој просвети“ (правопис, језик). Кад чујете ово, комуникационо средство, осјетите да је Остојић савременик теорије рецепције или доба интернета! Иако о Вуку нема посебних систематских истраживања, у својој *Историји српске књижевности* дао му је сразмјерно највише мјеста, скоро двадесет страница и истакао не само његов филолошки и етнографски него и књижевни значај, својства стила и облика његових текстова. У својој значајној прегледној студији, *Прејорођај наше књижевности: рефлексије и најомене* (ЛМС, 1896: 187/3, 144–157) Вук није само носилац реформе писма и језика, већ и творац српске прозе и темеља умјетничке поезије (посредством збирки народних пјесама (153).

У погледу на књижевно стање првих деценија 19. вијека (много струја), у чланку о Стерији, рећи ће – да је „диференцирање знак развијања“ (ЛМС, 1907, 1: 9). То би могла бити поука модерним полемичарима, који често нису „за и против“ већ само за *за* или само за *против*. Могла би бити и једна од методолошких константи у изучавању не само историје књижевности, већ

и историје културе, посебно у питањима периодизације, кад смо склони да разлике потискујемо ради имагинарног јединства.

Велики период, од Доситеја до краја Вуковог доба, Остојић именује срећном ријечју *вријеме ђрејорођаја, ђрејорода*. Иако у *Историји српске књижевности* (постхумно, 1923) доба буђења и препорођаја веже за Вука, ношен оквиром „средње књижевности“, повезао је Дубровник, Карловачку митрополију и Доситеја. Међутим, кад се тај оквир разбије, Доситеј се мора, као и Орфелин, повезати с препородом у ширем смислу. Очито је да Остојић препородом сматра вуковску *национализацију* српске књиге! (Као да Доситеј, највећи националист међу Србима, није унио тај смјер у развој српске књиге и српског књижевног језика!)

Што Остојић говори о Стерији, не стиди се најбољих ствари речених код нас: да је први наш књижевник у модерном смислу те ријечи, и то по иронији, хумору, сатири, одсуству наивности (*бићи изнад ствари*), *Роману без романа*, дјелу једином те врсте, не само до Остојићевог, већ и до нашег времена. На једној страници он даје каталог ставова (и мотива) у Стеријиној поезији, а на другој издваја до данас неприкосновене Стеријине пјесме, *Сјомен ђушовања*, *На смрт једног с ума сицавшег*, *Гробље*, *Даворје на ђољу Косову*, потом милобруке, „у своје време најбоље друштвене сатире“, *Роман без романа* уздиже над књигама свог доба по томе што је у њему изузетно интересовање „за чисто уметничко формирање“, питајући се да ли је Бранко као аутор *Пути* знао да је прије њега неко „са српскога Парнаса“ растјеривао Музе и прогањао Аполона; за *Женидбу* и *удадбу* ће рећи да је пуна „страховитог реализма“.

Његошем се Остојић није бавио у посебним студијама, али је *Горском вијенцу* дао више страница него опусима Ј. Ј. Змаја, Ђ. Јакшића и Л. Костића заједно. (Податак треба тумачити и околношћу да је *Историја српске књижевности* остала незавршена!) Написао је за *Горски вијенац* да „не одговара облицима ’обичне поетике’“ (*Историја*, 242), па уочава пјесникове манире, „алегорију, симбол, алузију“, спјев је „низ слика или призора“: идући поступно, закључиће како је спјевом дата „величанствена концепција и философска основа“ те је претворена „једна локална борба црногорска у горостасну химну“, и „баш ова концепција једначи *Горски вијенац* с највишим производима светске поезије“ (247). Закључиће да је Његошево приказивање „први производ реализма у нашој књижевности“ (248). Од става да је Његош пошао од класицизма и идеализма до овог става, знак је колико Остојић осјећа динамику књижевних процеса, књижевних стилова и периода не само у књижевности као цјелини, већ у развоју једног опуса. Потом говори о народном колориту *Горског вијенца*, напомињући да Његош у њему није „народни гуслар“, већ „стварач којег занимају велики философски и морални проблеми“, „песник јаким и узвишеним осећања“. То све говори колико је Остојић имао изоштрену осјетљивост за књижевноисторијске класификације: док је Скерлић аутора *Горског вијенца* ставио у прелазно подручје између рационализма и романтизма, Остојић не подлијеже спољашњим

класификацијама (именовање периода), осјећа како се пјесник развија од народног гуслара, преко јаких осјећања до реализма и релистичности.

За разлику од Његоша Бранко Радичевић је „чедо новог књижевног покрета“ и „од њега полазе потоњи млађи песници“ (250). Иако је препознао вриједност писаца и дјела, кад је ријеч о Стерији, као да се повукао пред филолошком традицијом (Вук), дајући предност писцима те оријентације, Бранку над Стеријом, иако је знао да је Стерија писац не само већег распона него што је био Бранко, већ веће умјетничке, стваралачке енергије и сложености дјела.

Што је уочљиво, Остојић у свим стварима којима је стигао да се темељитије бави, прави велики искорак према претходном знању: такав је случај и с Орфелином, и с Доситејем и са Бранком. У *Свјудијама о Бранку Радичевићу* (1917) показао је шта значи посједовање биографско-текстолошке грађе за предочавање и познавање пјесниковог развоја, генезе његовог опуса, редакција (обрада, како каже) исте теме. Али и компаративни аспекти су овдје први пут озбиљније изучени, посебно Бајронов утицај на поезију српског пјесника. Остојић је и овај пут умио, као и кад је говорио о Стерији, у једном лаком прелету сачинити мали каталог основних својстава Бранкове лирике: младалачка раздраганост, дубока осјећајност, њежна меланхоличност, духовитост...

Змај, Јакшић и Костић су готово савременици. Остојић није стигао ући у полемике. Али је у невеликом простору своје *Историје српске књижевности* (у ствари књижевности Срба и Хрвата) од старословенског до новог доба, у неколико редака саопштио есенцијалне ствари: о *Змају*, да је дао „пун и тачан израз осећања, жеља и нада својега узбурканог доба“ и да његове дјечје пјесме „нису сухо морализирање него наивно и поетично приказивање дечје душе“ (294–5); о *Јакшићу*: и темперамент, и живот, и основни став („дубок песимизам“); или о *Костићу*: да „корен његове поезије лежи дубоко у српској народности и традицији“. Ми знамо Костића и Шекспира, и Хомера, и Дарвина, знамо његову мисао да се „српска јабука“ мора калемити страним калемима, а заборављамо да у његовој поезији Српкиња дише и хода по народном стиху, да српско јеванђеље налази у народним пјесмама, а да Јевросиму ставља изнад Богородице! Он се усудио, вели даље Остојић, да „исконско српско, које је дошло до израза у простим формама народне музике, прикаже на модеран, европски начин“ (297). „У обожавању народне поезије он је ишао тако далеко да је те пјесме назвао српским еванђељем“ (297).

Али осим ових енциклопедијски сажетих оцјене и ставова, Остојић је врло често прелазио на истраживачка поља, служећи се архивима и књижевном периодиком као изворима (нпр. *Змај Јован Јовановић и Ђорђе Рајковић*, ЛМС, 1908: 252/6). У тим хроникално оријентисаним прилозима он је застајао на крупним питањима (језик, стил, преводи, издања) и давао одговоре на њих.

Уз овај осврт на Остојићева виђења наших значајнијих и најзначајнијих писаца 18. и 19. вијека, додао бих да је с тим повезано и његово схватање или тумачење односа појединца и развоја књижевности. Неизражене (или неизразите) индивидуалности не дају јасну представу о развоју књижевности, тврди Остојић у приказу Скерлићеве *Историје српске књижевности 18. века* (Зборник МСКЈ, 13/1: 59); на другом мјесту оправдано критикује механичке хронолошке границе, тврдећи, оправдано, да је Скерлић требало да своју студију заврши или 1814. или 1811 (година Доситејеве смрти). Такође испољава осјетљивост за везе међу епохама: Орфелин, припадник прве епохе српске књижевности послје Велике сеобе, „већ указује на следећу епоху“ (ЗБМСКЈ, 13/1: 56).

Понекад се из судова о Скерлићевом читању српске књижевности 18. вијека слуту афирмација других вриједности; Остојић вели како се осјећа да је Венцловић „туђ писцу“ (тј. Скерлићу), а потом помиње његов језик, преводе, рукописе у Београду! Или кад каже како је прецијенио ауторе „врло слабе литерарне обдарености“ („Везилићеве стихови су ужасни; он нема појма о ритму“). Очито је да Остојић пред књижевним дјелима није стајао поклонички, већ истраживачки и критички. Отуда и данас остаје на снази што је написао пред више од сто година, нажалост још расуто, неприкупљено. Матица је дужна свом некадашњем секретару, и наша књижевна историографија једном од својих корифеја, издати књигу (или књиге) изабраних списа, студија и критика, барем до 100 година од смрти ове многострано значајне личности.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Одсек за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

dusan.div@gmail.com

Др Миодраг С. Матицки

ТИХОМИР ОСТОЈИЋ У КОНТЕКСТУ НАЦИОНАЛНОГ И ПРОСВЕТИТЕЉСКОГ ПРОГРАМА МАТИЦЕ СРПСКЕ

Осветљење рада на националном и просветитељском препоруду Тихомира Остојића који су уграђени у програме Матице српске на прелому 19. и 20. века, поводом 150 година од његовог рођења: његова улога часника Матице српске, уређивање едиције Књига за народ, *Лейойиса* и *Календара* Матице српске, као и рад на бележењу народних умотворина.

Кључне речи: Тихомир Остојић, Матица српска, национални препород, просветитељство, књиге за народ, књижевна периодика.

Обележавање сто и педесет година од рођења Тихомира Остојића, великог прегаоца на плану националног и просветитељског рада уграђеног у програме Матице српске на прелому 19. и 20. века, прилика је да се нешто више прозбори о људима који су нас задужили у прошлости и својим делом, које није и није морало да буде увек првога реда, али понајвише својим преданим радом на националном и просветитељском уздизању сопственог народа. Они су се борили пером за обнову српске државе, за повезивање српског народа раздробљеног међу царствима, бавили се по правилу новинарством, уређивањем часописа и листова, у својим прилозима нудили свом народу програме који ће помоћи његовом уздизању, просвећивању, свеукупном јачању, како би што спремнији и богатији, пре свега духом, изишао на европску сцену и постао вредан члан заједнице европских народа. Није реч само о великом квартету, Доситеју, Вуку, Светозару Марковићу, Скерлићу, који су чак у наше дане, постали упитни као великани српске културе који су, у жељи да унапреде и уздигну васколики српски народ на плану општег препорода, утицали да се зарад демократских начела, занемаре авангардни искораци којима се брже могла сустићи европска културолошка мисао, пошто само надарени појединци „вуку“ (воде) напред. Реч је и о онима који су ишли њиховим трагом, окупљали читаве плејаде истомишљеника и сарадника на истом пољу процвата српске културе и националне свести, сабирања и разабарања српског народа. У том смењивању таласа препородних

и просветитељских настојања, запажену улогу одиграо је Вук својим књигама за народ, почев од „простонародне песмарице“, Данице (1826–1829; 1834) и *Ковчежића* (1849), владика Лукијан Мушицки у Крајини расписима тражи од учитеља и свештеника да пишу историје својим места, да описују живот и обичаје српског народа у Крајини, да бележе народне умотворине његове, те Стојан Новаковић у раду са омладинцима, вође и аутори програма Уједињене омладине српске, Данило Медаковић, велики уредник који је окунио летопис српског културног живота средином 19. века гласилима у којима је обележио тренутак пуне обнове српске државе, да поменем његов *Найпредак* (1848–1849), *Јужну њелу* (1851–1852), *Српски дневник* (1852–1859), *Седмицу* (1852–1858), *Годишњак*, велики календар *Војводсџва Србије* (1850–1859), библиотеку најзначајнијих српских књига које чине основу српске књижевне и научне традиције, у којој су се, међу првим књигама, нашле књиге Доситејеве, његове *Басне* најпре, и Стеријино *Даворје*, са којим ће започињати и потоњи издавачки просветитељски капитални пројекти: Народна библиотека књига за народ који 1890. године у издавачкој кући Браће Јовановић покреће, уз помоћ Змаја, Ђорђе Поповић Даничар, брат Ђуре Даничића. Истим ће књигама започети и грандиозни посветитељски пројекат СКЗ 1892. године.

У окриљу Матице српске, велики просветитељи и вуковци, Ђорђе Натошевић и Ђорђе Рајковић раде на сличном послу. Поред рада на популарној Библиотеци књига за народ Матице српске, покренуте 1885. године, њих двојица у *Лейхойису* објављују повећу збирку народних пословица. Ђорђе Рајковић на полеђини листова записника са седница Матице српске бележи народне песме, објављује књигу народних песама. Реч је о трећем таласу, одјеку епохе просвећености у Срба, вуковски зумиране у жижу коју сачињавају: изучавање језика, историје и обичаја српског народа, оно што као програмско начело Вук издваја у поднаслову свог *Ковчежића*, својеврсног наставка *Данице*, коју је осмислио као националну читанку, као својеврсни модел националне књиге за народ.

Када се Матица српска 1864. године преселила из Пеште у Нови Сад, захваљујући њој, оснивању Народног позоришта и иним великим културолошким променама које овај град доживљава, претварањем Новог Сада у стамени центар српске књиге и периодике, шири се круг способних интелектуалаца да сарадњом ојачају рад Матице српске, створени су услови да Нови Сад с поносом понесе име Српске Атине. Али, ускоро је настао застој, било је потребно да млади донесу нови ентузијазам, да делом остваре планове о којима су писали по новинама и часописима, излагали на скупштинама Матице српске, а све у жељи да ствари промене и да разбуктају национално-просветитељска настојања која је захтевало ново време обнове и нових националних тежњи.

У тој линији великих прегалаца, као одани матичар, укључује се Тихомир Остојић, вуковски усмерени национални борац који је сакупљање народних песама започео још од ђачких дана, који се укључио у традицију

издавања Библиотеке књига за народ Матице српске (члан је редакције од 1900), који је покренуо *Календар Матице српске* и старао се о његовом излажењу првих пет годишта, почев од 1902. (Радонић је уредио *Календар* за 1905. и 1906. годину), као и о оном за 1914. годину, због којег је вођена велика истрага мађарске власти у Матици српској, све док Остојић, ценећи Матицу као рођену кућу, није поднео оставку и преузео на себе „кривицу“ због прилога у којима је поздрављен успех српске војске у Балканским ратовима и наслућено остваривање давног сна о јединственој српској држави. Због оданости српском роду и преданости водећим просветитељским и националним идејама српског народа почетком 20. века, Остојић је у немаštини и изолован провео године Великог рата, разболео се и убрзо потом, 1921. године, лечећи се у Бечу преминуо. Једина утеха била му је да је Управни одбор Матице српске, још док аустроугарска војска није сасвим напустила Нови Сад, одржао седницу на којој је одлучено да се Остојићу исплати свеколико „бериво“ као да је све време радио као секретар Матице српске, понуђено му је да се одмах врати на посао секретара Матице, уз напомену да његова оставка никада званично није усвојена. Дирљиво је и, помало горко, Остојићево писмо у којем се захваљује Матици, у којем помиње да је живео у нади да ће свој радни век у Матици и скончати, али да се ипак определио да пређе у Скопље за професора Универзитета.

И дело Тихомира Остојића, као историчара књижевности, научника који је прошао тада уобичајени пут, стипендиста Текелијанума, докторат у иностранству (Беч), двадесет и две године дуга професура (1889–1911) у Гимназији у Новом Саду која је у 19. веку имала статус Катедре, у којој су радили и из ње деловали многи великани наше културне и научне традиције, креће се у кругу великих националних и просветитељских тема. О томе ћемо више чути у излагањима професора Душана Иванића и Јована Пејчића, али треба нагласити да су, нимало случајно, ослонац у његовом научном раду била дела Захарија Орфелина, Доситеја Обрадовића, Вука Караџића, Стерије, Бранка Радичевића, Змаја, стожерних писаца новије српске књижевности. О њима је о годишњицама држао свечане беседе у Матици српској. Такође, имао је пуни увид и у књижевност која је претходила, што је уобличио у књизи *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја Обрадовића* (1905). Као научник показао је велики смисао за откривање и тумачење архивских докумената, на које се понајвише и ослањао. Књигом о старим рукописним песмарицама (*Српска грађанска лирика XVIII века*) значајно је скренуо позорност на тзв. грађанску лирику. Тек за том књигом уследила су значајна истраживања Боре Маринковића, Мирјане Д. Стефановић и читавог новосадског круга истраживача. То је било важно јер се показало да, поред вуковског епског модела колективног идентитета, доста поједностављеног схватања „народног правца“ у српској књижевности који је понудило Вуково дело, а неговали га вуковски усмерени писци, постоји и та друга линија лирске провенијенције, да је поезија Бранка Радичевића потекла са два изворника, да можда своју раzigраност и интригантан ритам који уноси у тромо песништво

прве половине 19. века, Бранко дугује и грађанској лирици, онемо што настаје у варошима и градовима, што можемо означити као варошки фолклор, на што нас упозоравају још Љуба Ненадовић као сакупљач усменог блага, као и песник Јован Илић у белешкама о српским севдалинкама.

Тихомир Остојић је оставио за собом значајне записе народних песама. Тема мог првог рада објављеног у научном часопису била је *Необјављена збирка народних песама Тихомира Остојића* (Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1967, св. 1–2. 114–121). Рукопис записа махом обредних песама (коледарске, лазаричке, додолске, краљичке, ивањске, сватовске, тужбалице, запевке), међу којима су се нашле и дечје игре, „богOMOљске песме“, те сокачке, љубавне, винске и граничарске песме), па и тзв. ројтанске песме које Остојић одређује као баладичне песме од старине које садрже нешто упамћено од прастарих обичаја, старе мотиве и историјске личности, настао је у Остојићевом родном месту Сент Миклошу између 1898. и 1900. године, са 105 песама, пронашао сам у Архиву САНУ. Установио сам да је 1900. Остојић у *Караџићу* објавио само 17 песама под насловом *Обредне песме у Потисју*. Као највредније у овом рукопису издвојио сам описе начина извођења ових песама (обредност која се испољава и у хронолошком низању песама које се певају, на пример, током свадбеног обреда), бележење њихових напева, песме у којима се јасно да уочити стапање народне и грађанске лирике, Остојићева сведочења о процесу жанровског претапања и стапања, као и потоњег нестајања појединих обредних песама у Потисју, или њиховог преобликовања у средство коринђања, што је условило интересантну појаву варијантности мелодија појединих обредних песама.

Од периодичних публикација Тихомир Остојић је уређивао *Покрећ, Летопис Матице српске, Календар Матице српске*, сарађивао је у готово свим листовима на размеђи 19. и 20. века, залажући се за идеје новог покрета младих за осавремењавање рада у јавном и културном животу Срба, пре свега имајући у виду какву би водећу препородну улогу требало да одигра Матица српска. Обрео се у њој у јеку борбе за реформисање њене делатности, већ 1891. године као њен сарадник на библиотеци „Књиге за народ“, а од 1898. као члан Књижевног одељења када долази до одлучне акције за реформисање Матице српске. Божидар Ковачек, који је у Матици одиграо сличну улогу, био и њен секретар и њен председник, овако оцењује Остојићев покретачки рад на унапређивању програма Матице српске: „Бавио се, с романтичарским жаром, реформом и организацијом јавног живота, народним просвећивањем и журнализмом“. Као један од водећих из групе „покреташа“ који су по Живану Милисавцу извршили својеврсну „културну револуцију“, Остојић је чврсто заговарао идеју да Матица српска, уз СКЗ, треба да буде средиште књижевног рада за најшире слојеве српског народа уопште. Свестан је био да Нови Сад и Карловци не обилују књижевницима и научним радницима, да на томе треба радити, да чланови Матице недовољно учествују у њеном раду. Развијајући Доситејеву поруку: „Књиге, књиге“, упозоравао је: „Јасно је, да народ који је остављен *сам себи* као ми

Срби у Аустро-Угарској, мора употребити *свакако* средство да се образује и развија. А како не би употребио тако згодно и признато средство као што је књига!“ Као заговорник демократизације у култури истицао је да је забавна књижевност („читанке за народ“) мост преко кога ће сељак прећи прво у царство књижевности, потом у царство науке, па у царство мисли, идеја и културе, да књиге за народ „посредују између науке и књижевности и најширих слојева народних: сељака, омладине, радника, занатлија, женског света“. Стално је поредио *Лейпциг* са другим сличним периодицима желећи да се он унапреди, да садржајем заслужи да излази у 12 свезака годишње, као што је то био случај са веома лепо примљеним *Делом*, залагао се да у њему буде и понешто што је овај периодик жанровски одредило као *лејпциг*: „да се доносе извештаји о нашим културним појавама на свим пољима“.

Посебно је било важно што је у спровођењу програмских настојања Остојић био спреман да саслуша мудре људе тадашњег Српства. У писму као коментару на послата му програмска правила будуће Матице српске, Стојан Новаковић аугуста 1912. упозорава Остојића да Матица треба да буде Академија за земље Карловачке митрополије, а у исто време и популарно књижевно друштво, да њен главни научни задатак треба да буде истраживање и објављивање грађе за историју нашега народа у земљама аустроугарским. Ето зачетака Матичиних потоњих одељења, научних едиција и научних пројеката у наше време.

Од новембра 1911. године, када је преузео дужност уредника *Лейпцига* као нови изабрани секретар Матице српске, Остојићу се пружила прилика да своје идеје спроведе у дело, да поради на ономе што је изложио у чланку „Препорођај наше књижевности“, да оствари програм установљевања мреже повереника и начина претплате на Матичина издања за шта је чак написао *Упутство за поверенике* и *Позив на пријем*.

Покрет „покреташа“ био је агресиван, али резултати нису увек били у сразмери са декларацијама. Чак ни у ситуацији када је Остојић уживао толико поверење да је, на пример 1. јануара 1912. године, на Скупштини добио 218 гласова од 220 чланова да остане на секретарском месту. Два листића нису била против, већ су била празна. Али, важне су иницијативе и важно је пуно залагање које је годинама Тихомир Остојић испољавао када је била реч о визији будуће Матице српске. Међутим, допринео је да се избистри свест о њеној улози, о њој као органу помоћу кога српско друштво може и треба да подмирује велики део емотивних, моралних и интелектуалних потреба, „колико се они могу књигом задовољити“, о потреби настојања да Матица у целини треба да постане „велика духовна радионица наша у којој ће се тековине културне скупљати, прерађивати, обрађивати, али и *изнова стварати* за потребе српског друштва. Матица је, најзад, прихватила Тихомира Остојића као личност која се залагала за обнову старе културне институције српске и њено укључивање у покрет националног препорода, тако да се кроз њу преламају зраци општечовечанских идеја под углом који је потребан за нашу зеницу“.

Miodrag S. Maticki

TIHOMIR OSTOJIĆ IN THE CONTEXT OF THE NATIONAL
AND ENLIGHTMENT PROGRAM OF MATICA SRPSKA

Summary

On the occasion of the 150th anniversary of Tihomir Ostojić's birth, his work has been illuminated as strongly dedicated to the national and enlightenment program, which he had introduced to Matica srpska's programs, starting with 1892, when he became an associate in the library "Books for the people of Matica srpska", up to 1921 when he died. His work as the Secretary of Matica srpska, the editor of *Letopis* and *Kalendar Matice srpske*, and as one of the editors of edition Books for the people have been particularly emphasized. Also, his work on recording folk tales and poems has been discussed. This part of his opus was a part of the national revival program, which was also propagated by other carriers of the revival ideas (so called "pokretaši"¹) at the break between 19th and 20th centuries.

Букова задужбина
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
maticki.miodrag@gmail.com

¹ Serbian cultural activists

Др Биљана Ж. Шимуновић-Бешлин

ТИХОМИР ОСТОЈИЋ – ИЗМЕЋУ ЛИЧНОГ И ЈАВНОГ ИНТЕРЕСА¹

Рад представља покушај да се укаже на склад између личних уверења и јавног деловања Тихомира Остојића (1865–1921), професора Српске православне велике гимназије у Новом Саду, књижевног историчара, секретара Матице српске, професора и првог декана Филозофског факултета у Скопљу. Анализирана су објављена сећања савременика и резултати научних истраживања различитих аспеката Остојићевог живота и рада.

Кључне речи: Тихомир Остојић (1865–1921), Српска православна велика гимназија у Новом Саду, Матица српска, Филозофски факултет у Скопљу.

Тихомир Остојић рођен је 1865. године у банатском селу које се у то време званично звало Tisa Sent Mikloš (Tisza Szent Miklós), а незванично, међу Србима, Мали Семиклуш (Стајић 1927, 15; Веселиновић 1965). Мало је вероватно да је ико могао да претпостави да ће 1935. године ово село на северу Баната бити названо Остојићево баш по овом дечаку, иако се још у раном детињство могло учити да је обдарен многим талентима. Отац Радивој био је родом из Сенте, а мајка Јелисавета из породице месног пароха. Радивоје Остојић умро је врло млад (1866). Оставши удовица, Јелисавета се преселила у кућу сестре Данице. У тој породици није мањкало љубави и пажње, али и бриге о образовању деце, како деветоро рођених, тако и доведеног „десетог детета“ – Тихомира. Јелисавета је, на наговор свог оца, сестре и зета (који је такође био свештеник), као и Тихомирових учитеља, 1876. године уписала сина у Српску православну велику гимназију у Новом

¹ Рад представља измењену и допуњену верзију излагања у оквиру програма Музичке вечери Матице српске под насловом *Тихомир Остојић – између јавног и личног интереса*, одржаног 2. новембра 2015. године. У раду су изложени резултати истраживања спроведених у оквиру научно-истраживачког пројекта под насловом *Војвођански њпросџор у контексту европске историје*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Саду. Учинила је то свесна да ће због такве одлуке морати да распрода имовину у Банату, пресели се у Нови Сад и покуша да сама заради новац за живот и школовање сина (ВЕСЕЛИНОВИЋ 1965; МИЛИТАР 1965).

Новосадска гимназија је шездесетих година XIX века, пола века од оснивања, већ била на добром путу да стекне углед српске верзије енглеског Итона. У ову школу су своје синове слали Срби из разних крајева Хабзбуршке монархије, очекујући да њихови потомци сачувају национални идентитет, а да им не буде ускраћено одлично образовање које је било предуслов успијања на друштвеној лествици. Седамдесетих година 19. века, када је Тихомир Остојић стасао за гимназијско школовање, у једној генерацији Срба у Угарској само је неколико десетина дечака бивало сваке године изабрано да се ту школују. Колико год да је било тешко постати новосадски гимназијалац, није било лако ни завршити школовање. Критеријуми су били строги („ригорозни“), али таленат и труд, ипак, нису били довољни да се стигне до завршног, матурског испита. Трошкови живота у Новом Саду и школовања у Гимназији за многе надарене и вредне ђаке били су превисоки. Иако изузетно успешан у првом разреду, Тихомир Остојић је у лето 1877. године био суочен са могућношћу да се, искључиво због сиромаштва, растане од Гимназије и врати са мајком у родно село. Да се то не догоди постарао се млади гимназијски наставник Јован Грчић. Сазнавши за јаде младог ђака, којем је током претходне школске године предавао латински и немачки језик, одлучио је да дечаку и његовој мајци понуди помоћ. Грчић је у то време био на почетку наставничке каријере у Новосадској гимназији. Био је само десетак година старији од Остојића, тек је стигао са студија у Пешти и Грацу и још није био положио ни професорски испит. Имао је кућу у којој је „држао ђаке на стану и храни“. Остојић је у тој кући остао док није завршио Гимназију, а његова мајка је радила као домаћица („виртшафтерка“). Тако је Тихомир Остојић, захваљујући упорности и истрајности своје мајке, али и интуицији и племенитости Јована Грчића, добио прилику да настави школовање у Новосадској гимназији (МИЛИТАР 1965: 93). Показало се да су обоје донели исправне одлуке јер је Тихомир Остојић већ као ђак, а доцније и као професор, битно допринео даљем развијању Новосадске гимназије у праву „дечју собу“ српске културне елите крајем XIX и почетком XX века.

Посебно је значајно што је Јован Грчић подстакао, и приватно и у школи, развој Остојићевог музичког талента. У Грчићевој кући учио је да свира клавир и у шестом разреду је већ имао и јавне наступе (МИЛИТАР 1965). У свој дневник је као шеснаестогодишњак записао да би желео да „цео свој век“ посвети „народу и музици“. Да то нису биле само празне речи и одраз младићког заноса можда најбоље показује чињеница да је у историји Новосадске гимназије остао запамћен као ђак који је битно утицао да обавеза учествовања ђака у црквеним службама добије сасвим нову димензију и значај. Један од гимназијалаца сажето је описао у својим сећањима тренутак рађања традиције: „У први мах, ученици су појали у цркви на стари, при-

митивни начин: сви у један глас. Тек кад је Тихомир Остојић дошао у шести или седми разред – а захваљујући свом природном дару и руководству професора Јована Грчића, већ је као млад гимназиста достигао висок степен музичке образованости – директор његов Васа Пушибрк наговорио га је да старо карловачко пјеније стави у ноте, да га хармонизује у четири гласа, те је стари, примитивни начин појања замењен ноталним, хорским“ (Петровић, М. 1953). Уживао је свирајући клавир, виолину, али и народне инструменте: фрулу и гајде. Музика је читавог живота остала велика љубав, али и „пуста жеља“ у његовом даљем образовању и усавршавању (Томашевић 1991). Могло би се рећи да су га историјске и животне околности принудиле да развије и друге, бројне таленте којима је био обдарен. Јован Грчић је подстакao и развој Остојићевог талента за учење страних језика, нарочито немачког и француског. Млади Остојић волео је природу, гимнастицирао и неговао култ здравог тела, али је стизао и на представе новосадског Српског народног позоришта, много читао, писао поезију и прозу.

Новосадску гимназију Остојић је завршио 1884. године. Школовање је наставио захваљујући стипендији из задужбине Саве Текелије. Дар за учење страних језика (немачки, мађарски, руски, чешки, словачки), али и за проучавање матерњег језика и књижевности, развио је за време студија у Пешти. Те студије, међутим, нису за њега биле довољно инспиративне и није их успешно завршио, осим ако се у успех не уброји то што је положио испит за наставника гимнастике (1888). Уместо да положи професорски испит, успео је да издејствује стипендију за наставак студија у Бечу. Ту је упознао Ватрослава Јагића, који је извршио пресудан утицај на његову научну каријеру. Угледни филолог и слависта усмерио је Тихомира Остојића на истраживање историје српске књижевности и српске културне историје. Остојић је још као гимназијалац развио интерес за српско „грађанско песништво“ (Клеут 1991) и савети Ватрослава Јагића пали су на плодно тло. Између професора и студента, упркос разлици у годинама и статусу, осим блиске сарадње, развило се и пријатељство које потврђује сачувана преписка, започета 1891. године и настављена током скоро три наредне деценије (Клеут 1974).

Очекивало се да ипак оконча студије полагањем професорског испита те да се врати у Нови Сад – у Гимназију и стане са друге стране катедре. Испит није положио, али се вратио 1889. године, најпре као предавач, а од 1890. као суплент. Млади Остојић, био је, према сећањима једног од гимназијалаца из прве генерације којој је предавао, врло упечатљива појава: „Витка раста, лепо развијен, снажан, еластичан, у чизмама, с уским чакширама, с танким у вис негованим брчићима и живим, лако покретљивим очима и погледом који је сјао симпатичним поносом и самосвешћу, добро расположен и насмејан кад год би прилазио школској омладини, он је убрзо по свом доласку постао свима разредима, и којима је предавао и којима није, символ младости у једној старој и доста оронулој колегији“. Био је уз то увек уредно и укусно одевен, те је за гимназијалце постао својеврсни „*magister elegantiarum*“. Освојио их је „на јуриш“ (Петровић М. 1953). Томе је свакако до-

принела и чињеница да је међу старијим ђацима већ био познат, јер је књига нотних записа карловачког појања „за мешовити лик“, коју је саставио док је и сам био гимназијалац, представљала основ наставе појања и угледа гимназијског хора који је наступао сваке недеље и током празника на светој литургији у Саборној цркви у Новом Саду (Петровић, Д. 1991; Михалек 1991).

Тихомир Остојић је „на јуриш“ освојио и симпатије угледних Срба и постао радо виђен гост на градским забавама. Био је млад, образован, пријатне појаве, „свирао је добро у клавир, с нарочитом, готово виртуозном интерпретацијом наших народних мелодија, а што је за новосадско друштво било нешто егзотично, дувао је вешто у гајде, тако да би му многи професионални гајдаш могао позавидети; имао је пријатан глас с богатим репертоаром, к томе добар и елегантан играч и духовит козер, а врх свега тога увек расположен и да засвира и да запева и да заигра и да се нашали кад год је ваљало пријатно забавити друштво“. Али, није дуго требало, а млади гимназијски професор се у то друштво разочарао, „очемерио“. Младог Остојића „очемерио“ је то што је међу угледним и богатим Србима у Новом Саду пречесто уочавао одсуство спремности да личне интересе подреде племенитим циљевима, општем добру. Није требало дуго да донесе одлуку да предузме све што је у његовој моћи да живом и писаном речју, али и личним примером поправи оно што је сматрао погрешним. Постао је „оштрим и огорченим критичарем некултурности оног друштва у ком се кретао“, друштва које га је тако радо примило у своје окриље, али које га заправо није разумело и које није било склоно да прихвати систем вредности у који је он чврсто веровао, а у којем је остварење узвишених идеала о општем добру имало апсолутну предност над остварењем личне користи (Петровић М. 1953).

Милан Петровић, који се у Новосадску гимназију уписао исте године када је Тихомир Остојић започео наставничку каријеру и који је доцније постао његов близак сарадник и пријатељ, забележио је у својим сећањима, писаним средином XX века, да је уверен да су управо године које је Тихомир Остојић „провео као љубимац новосадског друштва биле оне које су најснажније детерминисале његов каснији културни рад“. Нови Сад је у то време био мали град у којем је живело једва десетак хиљада Срба. Углед Српске Атине стечен шездесетих и седамдесетих година 19. века био је у последњим деценијама истог столећа озбиљно угрожен. Малопаланачка средина била је затрована друштвеним и политичким поделама и страначким сукобима. Остојићеве амбиције да се посвети научном раду подразумевале су одлазак у неки од већих културних центара, али су се његови покушаји да добије посао у гимназијама у Сарајеву и Загребу завршавали неуспехом (Сталић 1927). Био је принуђен да се прилагоди, али за њега то није значило да себи може да дозволи осредњост.

Упорно и истрајно настојао је да се у свакодневицу Новосадске гимназије, елитног српског средњошколског завода, уведу многе новине и примене резултати научних истраживања у области педагогије. То је подразумевало измене наставних планова, увођење нових наставних метода и техника,

израду нових уџбеника и приручника. Професорски испит положио је 1894. године. Предавао је српски, мађарски и немачки језик и књижевност. Васа Стајић је, пишући историју Српске православне велике гимназије у Новом Саду, утврдио да се у његове успехе може убројати повећање недељног фонда часова и модернизација садржаја наставног предмета Српски језик и књижевност. Осим обавезних („облигатних“), у Гимназији је предавао и „необавезне“ („необлигатне“) предмете: „учење црквеног осмогласног пјенија“ и руски језик (СТАЈИЋ 1949: 328–329, 341–344). Био је и први „квалификовани“ професор гимнастике (Мркић 1991). Упркос бројним обавезама везаним за рад у Гимназији, стизао је да учествује у оснивању и промовисању активности различитих културно-просветних удружења и друштава у Новом Саду, од певачких до гимнастичких, да подржава стручно усавршавање младих Срба – трговаца и занатлија, да буде повереник Српске књижевне задруге, да активно учествује у раду Српске читаонице и Друштва за Српско народно позориште (Михаиловић 1991). Пре свог 30. рођендана приредио је за штампу и прву збирку нотних записа српских народних песама и игара, „одабрао и удесио за народ“ басне Доситеја Обрадовића. Од 1895. до 1899. године био је и надзорник Српског учитељског конвикта у Новом Саду (Зрнић 1978).

Најзначајнија српска културна установа у Новом Саду и најстарија српска културна установа уопште – Матица српска, није могла остати изван оквира интересовања младог професора. Још као гимназијалац развио је критички однос према улози коју је у то време Матица српска играла у српском друштву у Новом Саду, у Угарској, у српској култури уопште. Реформе у Матници српској сматрао је главним предусловом да Нови Сад поново постане блистава тачка на српској и словенској културној мапи. Заједно са својим другом још из школских дана – Милутином Јакшићем и младим историчарима Јованом Радонићем и Станојем Станојевићем, средином деведестих година XIX века осмислио је програм реорганизације и реформе рада ове установе. И Радонић и Станојевић били су десетак година млађи од Остојића, а повезивало их је то што је на све снажно утицао Ватрослав Јагић за време студија у Бечу. Радонић и Станојевић су, за разлику од Остојића, били усмерени на студије историје, коју су у Бечу слушали код угледног Константина Јиречека. Обојица су одушевљено прихватили критички приступ историографији Илариона Руварца.

Остојић је у Радонићу и Станојевићу нашао не само сабеседнике какви су му недостајали него и пријатеље. Образовали су прави мали новосадски „културни круг“. Оштре критике на рачун „бирокупатске укочености и јаловости“ Матице српске исказали су јавно у часопису који су основали и назвали *Покрећ*. Начин на који су иницирали промене није наишао на опште одобравање, а посебно је увредио тадашњег секретара Милана Савића (Хаџић 2012). Остојићу је нарочито било стало до стварања регионалног центра за потребе научног истраживања и био је врло задовољан када је његовом пријатељу и истомишљенику Јовану Радонићу поверена реорганиза-

ција библиотеке Матице српске (Милисавец 1965). Не може се оспорити да су Остојић, Радонић и Станојевић успели да на самом почетку 20. века изврше својеврсну „културну револуцију“ у Матици. Нису, ипак, успели да реализују све реформе које су осмислили (Милисавец 1991). Радонић и Станојевић су убрзо отишли у Београд где им је омогућено да развијају каријере универзитетских наставника. Остојић је остао у Новом Саду и морао је сам да настави оно што су заједно започели.

До почетка XX века Тихомир Остојић је на себи својствен начин стекао углед и изборио се за поштовање средине у којој је живео, иако је одбио да буде љубимац и мезимац „безбрижног господског друштва новосадског“. Штавише, није крио да више ужива у присности и блискости са „вредним и честитим људима на нижој друштвеној лествици“ и да му држање предавања у дому Кола занатлијске омладине доноси више задовољства од раскалашних забава богатих и бахатих суграђана. Његова упечатљива појава још увек је изазивала дивљење. Још увек су га красили „високи и витки раст и сигурни и гипки ход“, „солидно и уредно одело“, „озбиљни лик“. Али, мада је и сада сматран за „омиљеног изврсног професора“, који је „предусретљив према сваком ђаку који би му пришао с каквом молбом или жалбом, пажљиво га саслушао, па усрдно и добронамерно му одговорио“, више се за њега није говорило да је „веселака“, „расположен и срдчан“, „ведар, весео, живахан и окретан“. Сасвим супротно, изазивао је утисак врло повученог и уздржаног човека, а чак се и међу ђацима проносио глас да „има несугласица између њега и оних који управљају Гимназијом, као и неких старијих професора уређених његовом критиком“ (Малетин 1991).

Живећи у складу са својим начелима, Тихомир Остојић је тек у петој деценији живота остварио пуну научну афирмацију. Његово дело *Српска књижевност од Велике сеобе до Досићеја Обрадовића*, објављено 1905. године, доживело је хвалоспеве савременика (Ковачек 1965). Та књига писана је практично од првих дана наставничке каријере. Иако је настала „из школских лекција“ и била „плод наставничких напора једног савесног предавача и вредног научног радника“, а уз то и „концизна и мала“, оцењена је од стране Јована Скерлића, једног од уредника у то време водећег српског књижевног часописа, као темељ сваком будућем „критичном изучавању XVIII века српске књижевности“.

Није више било сумње да је Тихомир Остојић један од „најспособнијих књижевних и културних радника међу Србима у Војводини“, можда чак и једини способан да „у великој мери *раскида са старим* и у многome претходи *новом* у науци о књижевности“ (Балић 1965). Ускоро је (1907), као посебно издање Матице српске, објављена и Остојићева студија *Досићеј Обрадовић у Хойову*. Уз подршку Ватрослава Јагића, та студија је прихваћена као докторска теза на Универзитету у Бечу. Иако је већ прешао четрдесету годину живота, смогао је снаге да положи „ригорозне испите“ на Универзитету у Бечу и стекне титулу доктора наука. Јагић га је крајем марта 1908. године благонаклоно задиркивао, ословљавајући га у писмима са „Драги господине

докторе“, уместо уобичајеног „Драги пријатељу“. Уверавао је свог некадашњег студента да му за вишегодишњи савестан научни рад следује и веће признање „него ли гдје кому, који већ јест чланом Академије“ (КЛЕУТ 1965). Резултати Остојићевог научног истраживања о Доситеју Обрадовићу и Захарију Орфелину објављени су 1909. године у берлинском часопису *Архив за словенску филологију* (*Archiv für slavische Philologie*), чији је Јагић био уредник.² На Јагићеву молбу, Остојић је за XXXII свеску *Архива* написао опширан приказ књиге Јована Скерлића *Српска књижевност у XVIII веку*, коју је 1909. објавила Српска краљевска академија у Београду (КЛЕУТ 1965).³ А 1910. године, на стоту годишњицу од оснивања Српске православне велике гимназије у Новом Саду, Остојић је изабран за дописног члана Српске краљевске академије, заједно са Јованом Скерлићем.⁴

Признања научног угледа у Бечу, Берлину и Београду нису Остојићу помогла да буде изабран за директора Гимназије у Новом Саду. Није добио подршку чак ни релативне већине професорског колегијума. У јуну 1911. године поднео је молбу да буде пензионисан, образлажући је здравственим разлозима (ПЕТРОВИЋ, М. 1953). Управо у то време Матицу српску је потресао скандал због проневере велике суме новца. „Трулост стања“ у Матици, на које је са својим пријатељима и истомишљеницима указивао скоро читаву деценију, више се није могла ни сакривати, ни оспоравати. Требало је „имати смелости стати на чело установе материјално упропашћене и страначким борбама разједињене“ (МИЛИСАВАЦ 1991). Дотадашњи секретар Милан Савић поднео је оставку због селидбе у Беч ради школовања ћерке Анице. Тихомир Остојић је, можда баш због крајње неприличних невоља у којима се Матица нашла, одлучио да се кандидује за новог секретара. Нису га у томе спречиле ни озбиљне здравствене тегобе. А можда је на његову одлуку утицало и мишљење Ватрослава Јагића, који му је још у јануару 1911. писао да би он лично био врло задовољан ако би баш Остојићу било поверено „секретарство М. С.“ и уређивање *Летописа* (КЛЕУТ 1965). Овог пута

² Ostojić, Tihomir (1909), Dositheus Obradović's Klosterjahre. Ein Beitrag zur serbischen Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts; Nachtrag zum Artikel „D. Obradović's Klosterjahre“; Zaharija Orfelin als Philolog, *Archiv für Slavische Philology*, Band 30, 89–133; 365–391; 448–452.

Дигитално издање часописа доступно је на интернету:

<<https://archive.org/stream/archivfrslavis30berluoft#page/n7/mode/2up/>> 1. 11. 2015.

³ Приказ је писан у пролеће 1910. године: Ostojić, Tihomir (1911), Јован Скерлић, Српска књижевност у XVIII веку (Ausgabe der Serbischen königl. Akademie), У Београду 1909, гр.-8°. XIII, 481, *Archiv für Slavische Philology*, Band 32, 236–246.

<<https://archive.org/stream/archivfrslavis32berluoft#page/n7/mode/2up/>> 1. 11. 2015.

⁴ Треба напоменути да је Остојић изабран 3. фебруара 1910. године за дописног члана Српске краљевске академије (СКА) и то Академије философских наука. Није без значаја то што је Ватрослав Јагић био прави члан СКА (Академије философских наука) од 1888. године, као ни то да су Станоје Станојевић и Јован Радонић већ били изабрани за дописне чланове СКА (Академије друштвених наука), први 1905. године, а други 1909. године.

<<http://www.sanu.ac.rs/Clanstvo/IstClanstvo.aspx>> 1. 11. 2015.

је на скупштини, одржаној у јесен исте године, добио готово једногласну подршку.

Наредне три године је, занемарујући властито здравље, напорно радио, настојећи да обезбеди услове за реализацију програма реформи, осмишљених још деведесетих година XIX века. План новог секретара обухватио је обезбеђивање уредног излагања *Лейхойиса* и подизање квалитета радова у часопису, оснивање стручних одбора ради подстицања народног просвећивања и научноистраживачког рада у окриљу Матице, редовно издавање научних публикација, књижевних дела и поучне литературе и организовање продаје Матичиних издања путем претплате и преко повереника. Иако су га чак и најблискији сарадници (међу којима је био и Ватрослав Јагић) благонаклоно упозоравали да је његов програм реорганизације и модернизације рада Матице у датим историјским околностима једноставно преамбициозан, Остојић није одустајао. Већ у пролеће 1912. основана су прва „саветодавна стручна тела“, „зборови“: за друштвено просвећивање и књиге за народ, за српски језик, за историју и археологију, за антропогеографију и етнологију и за уметности.

Ако је коју годину раније изгледало да у њему више нема „старе живахности и хитрине“ и да му је „раније бујна и јака воља попустила“, у лето 1912. године сарадници и суграђани могли су да виде Остојића поново „ведра, расположена, почешће весела“. У јесен 1912. године оженио се са Јеленом Поповић. Био је то однос пун нежности, узајамног поштовања и уважавања (Малетин 1965). Наставио је и наредне године да интензивно ради, иако су резултати које је постигао изазивали опречна мишљења, а понекад и непримерено оштре критике. Напоран рад угрожавао је његово здравље. Био му је потребан одмор и опоравак, али морао је да отрпи тешке ударце судбине. У пролеће 1914. умрли су, једно за другим, у априлу Остојићева мајка (Веселиновић 1965), а у мају Јован Скерлић.⁵ Ипак је смогао снаге да одржи предавање о српској књижевности учесницима конгреса Срба „аби-туријената“ из Угарске, који су се окупили у Новом Саду, пред полазак на екскурзију у Србију (Сталић 1927).

А онда је почео Велики рат. Нови Сад је морао да напусти у септембру 1914. године. Скрхан тугом, духовно растројен, изложен притисцима и претњама да ће рад Матице српске бити забрањен уколико се не повуче са положаја секретара и уредника *Лейхойиса*, Остојић је поднео оставку у априлу 1915. Сувише поносан и горд, одбио је сваку врсту помоћи која му је нуђена, како од тадашњег председника Матице српске, Гедона Дунђерског, који је у то време уживао поверење мађарских власти, тако и од пријатеља, истомишљеника и сарадника (Петровић, М. 1951). Уследио је „мучан живот интернирца, оптуженог за антидржавну делатност“ (Милисавец 1965).

У Нови Сад се вратио у пролеће 1917. године, али је лето морао да проведе на Фрушкој гори, у Каменици и у манастиру Хопову, тражећи лека

⁵ Богдан Поповић, + Јован Скерлић, *Полијтика*, 3(16). мај 1914, 1.

тегобама изазваним „катаром на плућима“. Милан Петровић био је згранут када га је срео. Остојић је имао 52 године, али је изгледао као старац, „измучен, болестан“. „Место мале црне брадице била му је израсла дуга седа брада која је подсећала на грофа Ђорђа Бранковића хепског“. Утиску о озбиљно оронулом здрављу и физичкој слабости доприносио је мршав и издужен врат и кожа на лицу „приљубљена право уз кости“. Петровић се ипак надао да ће се његов професор и колега опоравити – поглед му је био бистар, „дух живахан, расположење оптимистично“ (Петровић, М. 1951). У јесен се осећао боље, довољно добро да почне поново да ради у Гимназији, надајући се да ће му контакти са младим људима помоћи да се и духовно препороди (Попов 1991). У октобру 1917. године започео је преписку с младим Миланом Кашанином, некадашњим ђаком, који је од 1906. до 1914. године похађао Новосадску гимназију, а који је у то време успео да настави студије у Загребу. Упркос властитим невољама, био је спреман да се дописује са талентованим младиком, да му шаље књиге и часописе, даје „сугестије за проучавање српско-мађарских књижевних односа“, да га бодри „на студије и на рад“, да „интервенише“ како би му помогао да добије стипендију за наставак школовања (Ненин 2005).

И у лето 1918. године боравио је на Фрушкој гори. Али је у јесен био међу првима који су јавно исказали захтев да се о будућем статусу Бачке, Баната и Барање, „као будућим саставним делом слободне заједничке југословенске државе свију Југословена“ може одлучивати једино на мировној конференцији (Храбак 1991). У новембру 1918. године, када је српска војска стигла у Нови Сад, Тихомир Остојић се вратио у Матицу српску, са које је „пао велики оков којим је у току рата била стегнута“. Штавише, у здању Матице српске тада је „врило као у кошници“, пошто је управо ту било седиште Српског народног одбора (Попов 1991). Остојић се са великим жаром укључио у рад Одбора, сматрајући да ово тело има изузетну улогу у успостављању услова да „српски народ у Угарској правилно и према својим истинским жељама одлучи о својој судбини“. Жустро је у *Српском листу* критиковао „фразерско родољубље“ и трошење новца богатих Срба на раскошне хаљине и гозбе у част ослобођења Српске Војводине. Сматрао је својом обавезом да учествује у обезбеђивању услова за обнављање Српске читаонице, Српског народног позоришта (Попов 2001).

Имао је и воље и храбрости да се у 55. години живота стави на располагање Јовану Цвијићу, тадашњем ректору Београдског универзитета, који је међу српским научницима тражио добровољце, вољне да учествују у оснивању Филозофског факултета у Скопљу. Цвијић је сматрао да је изузетно важно да се у Скопљу изгради образовни и научни центар у којем би се омогућили услови за развој археологије, историје, филологије, етнологије и других хуманистичких наука (Јовановић 2011). Учествовање у развоју високог образовања у економски и културно најнеразвијенијој области нове јужнословенске државе, у време „оптерећено општим хаосом у администрацији“, било је за Тихомира Остојића нови изазов, какав је можда и прижељки-

вао. Историчар Станоје Станојевић, који га је добро познавао, Остојићев идеализам (а и свој, донекле) сажео је у поруци пред полазак у Македонију: „Та, Тихомире, помисли само: у Скопљу, ти први декан после Косова!“ (Петровић, М. 1953).

Филозофски факултет у Скопљу основан је почетком фебруара 1920. године. Почетком новембра расписан је конкурс за упис на студије књижевности, лингвистике, историје, филозофије и педагогије (Јовановић 2011). У децембру исте године, захваљујући ентузијазму и напорном раду првог декана и неколицине његових колега (међу којима се истицао његов најблискији сарадник и заменик, теолог и историчар Радослав Грујић), одржана су и прва предавања за шездесетак студената (Јовановић 2012). У пролеће 1921. године Остојић је, упркос све израженијим здравственим проблемима, пуно труда уложио у оснивање Скопског научног друштва. Образлажући сврху оснивања Друштва, истицао је да је неопходно једноставно признати да су археолошке, историјске, антрополошке, етнолошке и лингвистичке карактеристике простора који је у то време називан Јужном Србијом за српске и југословенске научнике недовољно познате, а онда прионути на истраживања. Надахнуто је истицао значај и племенитост оснивања Друштва речима: „Ево, опет ниче један цвет из досад пуне ледине...“ (Момчиловић 1991).

Почетак наредне школске године први декан Филозофског факултета у Скопљу није дочекао. Преминуо је у Бечу, 18. октобра 1921. године. Иако је доказао да му је место уз најистакнутије научнике и културне посленике свога доба – Јована Цвијића, Богдана и Павла Поповића, Јована Скерлића, Александра Белића – када је умро, у некролозима се превасходно истицало да је свет изгубио доброг човека који „никад није умео да добије, да стекне... да се прогура“, који је увек био „блиставо поштен“ и који је читавог живота „с једним финим осмејком подносио да се гори од њега, с помоћу њега, преко њега, веру лествицама успеха“. Сва доцнија биографска истраживања само су потврдила утиске савременика о Тихомиру Остојићу као „идеалисти ретког соја“ (Попов 1991).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Балић, Ђорђе. Тихомир Остојић као писац уџбеника историје српске књижевности. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 13/ 1 (1965): 155–168.
- Веселиновић, Рајко Л. Тихомир Остојић и Остојићево. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 13/ 1 (1965): 63–89.
- Зрнић, Лазар. Српски учитељски конвикт у Новом Саду (1890–1941). *Зборник Мајнице српске за историју* 17 (1978): 111–131.
- Јовановић, Владан. *Југословенска држава и јужна Србија (1918–1929). Македонија, Санџак, Косово и Мешохија у Краљевини СХС*. Београд: ИНИС, 2002.

- ЈОВАНОВИЋ, Владан. Просвета – најбржи творац нације: Филозофски факултет у Скопљу 1920–1941. *Токови историје* 2 (2011): 23–41.
- ЈОВАНОВИЋ, Владан. Културно-просветна мисија Радослава Грујића у Скопљу (1920–1937). *Зборник Мајнице српске за историју* 84 (2012): 143–154.
- КЛЕУТ, Марија. Писма Ватрослава Јагића Тихомиру Остојићу. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 22/1 (1974): 149–168.
- КЛЕУТ, Марија. Тихомир Остојић и изучавање „Грађанског песништва“. *Свеске Мајнице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 35–43.
- КОВАЧЕК, Божидар. Библиографија радова Тихомира Остојића. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 13/1 (1965): 231–252.
- КОВАЧЕК, Божидар. Тихомир Остојић – професор, просветитељ. *Свеске Мајнице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 7–11.
- МАЛЕТИН, Марко. Тихомир Остојић, узор новосадских ђака пре Првог светског рата. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 13/ 1 (1965): 121–154.
- МАТИЦКИ, Миодраг. Тихомир Остојић и народна песма. *Свеске Мајнице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 28–34.
- МИЛИСАВАЦ, Живан. Тихомир Остојић, реформатор Матице српске. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 13/ 1 (1965): 169–198.
- МИЛИСАВАЦ, Живан. Настојање Тихомира Остојића на увођењу реформи у Матицу српску. *Свеске Мајнице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 12–18.
- МИЛИСАВАЦ, Живан. Летопис Тихомира Остојића. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 42/ 1/3 (1994): 327–337.
- МИЛИСАВАЦ, Живан. *Историја Мајнице српске. III део. 1880–1918*. Нови Сад : Матица српска, 2000.
- МИЛИТАР, Трива. Школовање Тихомира Остојића (I Гимназијске ђачке године – II На универзитетским студијама). *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 13/1 (1965): 91–107.
- МИХАИЛОВИЋ, Душан. Тихомир Остојић и позориште. *Свеске Мајнице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 90–95.
- МИХАЛЕК, Душан. Хармоније у „Православном српском црквеном пјенију по старом карловачком начину“ Тихомира Остојића. *Свеске Мајнице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 78–81.
- МОМЧИЛОВИЋ, Олгица. Др Тихомир Остојић и Скопско научно друштво. *Свеске Мајнице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 24–27.
- МРКИЋ, Бранко. Допринос др Тихомира Остојића развоју здравственог и физичког васпитања. *Свеске Мајнице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 96–101.
- НЕНИН, Миливој. Писма Милана Кашанина Тихомиру Остојићу. *Летопис Мајнице српске* 476/5 (2005): 938–950.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. Тихомир Остојић и српско појање. *Свеске Мајнице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 68–77.

- ПЕТРОВИЋ, Милан. Београд или Загреб? Успомене. *Летопис Матице српске* 367/ 3 (1951): 195–207.
- ПЕТРОВИЋ, Милан. Живи анахронизам. *Летопис Матице српске*. 367/ 5 (1951a): 365–377.
- ПЕТРОВИЋ, Милан. Тихомир Остојић. *Летопис Матице српске*. 371/ 3 (1953): 181–201.
- ПЕТРОВИЋ, Милан. Тихомир Остојић као уредник Летописа. *Летопис Матице српске* 366/4 (1950): 275–285.
- ПОПОВ, Душан. Повратак Тихомира Остојића у Матицу српску после интернације. *Свеске Матице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 19–23.
- ПОПОВ, Душан. *Историја Матице српске. IV део. 1918–1941*. Нови Сад: Матица српска, 2001.
- РАДОЛЕВИЋ, Мира. Биографије у српској историографији, *Токови историје: часопис Института за новију историју Србије* 1–2 (2007): 191–201.
- САВКОВИЋ, Јован. Тихомир Остојић: професор Српске новосадске гимназије. *Летопис Матице српске* 341 (септембар–октобар и новембар–децембар 1934): 55–82.
- СТАЈИЋ, Васа. Тихомир Остојић. *Летопис Матице српске* 313/1–3 (јул–август–септембар 1927): 15–45.
- СТАЈИЋ, Васа. *Српска православна велика гимназија у Новом Саду*. Нови Сад : Матица српска, 1949.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. Тихомир Остојић и музичко просвећивање. *Свеске Матице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 82–89.
- ЧУРЧИЋ, Лазар. Тихомир Остојић о Захарији Орфелину. *Свеске Матице српске. Серија књижевности и језика* 7/20 (1991): 44–54.
- ХАЦИЋ, Зорица. Трагови о сукобима и помирењу Милана Савића и Тихомира Остојића. *Летопис Матице српске* 483/6 (2009): 1248–1256.
- ХРАБАК, Богумил. Словени у Војводини у данима ослобођења, новембра 1918. године. *Присаједињење Војводине Краљевини Србији 1918. Зборник*. Нови Сад: Музеј Војводине – Институт за историју Филозофског факултета у Новом Саду, 1993.
- ШИМУНОВИЋ-БЕШЛИН, Биљана. *Просвејта политика у Дунавској бановини (1929–1941)*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2007.

*

ŠIMUNOVIĆ, Biljana. *Matica srpska u Kraljevini Jugoslaviji*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 1997.

Biljana Šimunović-Bešlin

TIHOMIR OSTOJIĆ – BETWEEN PERSONAL AND PUBLIC INTEREST

Summary

Tihomir Ostojić is one of the most significant representatives of the “prečani”⁶ Serbian intellectual elite at the end of the 19th and beginning of the 20th century. He was born in 1865 in a village in Banat, today known as Ostojićevo, named after him. He died in 1921 in Vienna. He spent the longest part of his life in Novi Sad. He played an important role in the history of the significant and cultural institutions: Serbian Orthodox Great Grammar School and Matica srpska in Novi Sad, Faculty of Philosophy in Skopje. He was an associate member of the Serbian Royal Academy in Belgrade. He significantly contributed to the development of musicology and the history of Serbian literature. Many aspects of his life and work have been studied only in fragments and deserve to be researched much more thoroughly.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за историју
simunovic@ff.uns.ac.rs

⁶ “Prečani” – a term used to denote Serbs located across (*preko*) the Danube, Sava and Drina rivers, beyond the northern and western borders of 19th-century Serbia, that is, in Vojvodina, Bosnia and Herzegovina and Croatia.

Др Весна В. Елез

О СТОГОДИШЊИЦИ РОЂЕЊА РОЛАНА БАРТА*

Када се данас осврнемо на Бартов утицај, врло брзо увиђамо његов несамерљив допринос не само теорији књижевности и књижевној критици, већ у њему препознајемо једног од кључних интелектуалаца 20. века. Посебност његовог интелектуалног развоја, особена употреба Сосировог појма знака, његова посвећеност семиологији, критичност, луцидност и субверзивност обележиле су једно од најплоднијих раздобља француске мисли. Током своје необичне каријере Барт нам је оставио неколико кључних достигнућа: креативну улогу читаоца, способност да препознамо митове и прикривену идеологију, пријемчивост за парадокс, задовољство у тексту. Овај есеј представља покушај да се, о његовом јубилеју, присетимо најважнијих тренутака.

Кључне речи: Ролан Барт, Текст, структурализам, постструктурализам.

Дванаестог новембра ове године Ролан Барт би славио стоти рођендан, да је жив. Не знамо шта би рекао о човеку двадесет првог века, о интернету, дигиталним технологијама, Ајфону, Фејзбуку, Твитеру – можемо само да претпоставимо да би, из семиолошке перспективе, од које није одустао, критиковао вртоглаву брзину којом савремени човек асимилије знак и тако угрожава смисао сопствене егзистенције.

Рођен у Шербуру 12. новембра 1915. године, Барт рано остаје без оца, поморског официра који гине 1916. године, у Првом светском рату. Бартова мајка, Анријета, остаје Бартов једини чврст ослонац до краја живота. Са сином долази у Париз 1924. године. У Паризу Барт похађа најбоље француске гимназије, гимназије Монтењ и Луј Ле Гран. Распусте проводи у идиличној Бајони. Барт завршава студије класичне књижевности на Сорбони 1939.

* Већи део овог текста прочитан је на трибини одржаној у Срском књижевном друштву 18. маја 2015. године.

године – због туберкулозе и боравка у санаторијумима, Бартова академска каријера није имала очекивани ток. Одлично је свирао клавир и основао позоришну трупу. Сам Барт није волео истакнута места и важне институције – најпре предаје француски у Александрији² и Букурешту, у Француском институту. Касније ради при француском Националном научном истраживачком центру (CNRS). Потом, највише му је пријало да води семинаре у École Pratique des Hautes Études (EPHE), док је, с цигаретом и фломастером у руци, студентима на табли исцртавао графиконе, схеме и обележавао бинарне опозиције. Био је гостујући професор на универзитетима у Рабату и Женеви. Године 1977. додељена му је новооформљена Катедра за књижевну семиологију на најпрестижнијој француској академској институцији, Колеж де Франс, где је Барт предавао до смрти. Ову важну годину обележило је и објављивање Бартове студије *Фрагменти љубавног говора*, популарне и врло читане. Како објаснити Бартову љубав према приватности и дискрецији, с једне стране, и чињеницу да је био један од најинтригантнијих и најутицајнијих француских интелектуалаца 20. века, професор на најеминентнијој француској академској установи, Колеж де Франс? Видећемо да је парадокс Бартова омиљена фигура.

Протестант по мајци, леворук, крхког здравља, Барт је одувек био свестан сопствене различитости, коју ће у позној књизи *Ролан Барт ио Ролану Барту*, својеврсној аутобиографији, написаној у фрагментима, дефинисати управо из перспективе леворуког:

Бити леворук, шта то треба да значи? Једе се натрашке у односу на распоред постављеног прибора; наилази се погрешном руком на телефонску слушалицу, када се неки дешњак служио њоме пре вас; маказе нису направљене за ваш палац. Некада се у разреду ваљало борити да будете као други, ваљало је нормализовати своје тело. (БАРТ 1992: 117)

Још од прве књиге, *Нуљни ситејен йисма*, објављење 1953. године, Барт испитује однос писца према писању самом као и према написаном, али и улогу књижевности не само у друштву, већ у одгонетању света. Већ у првој књизи Барт препознаје писце попут Флобера чији је напор да се постигне жељени стил егземпларан – Флобер је један од пионира у француској књижевности, који се удаљава од грађанске *доксе*, општеприхваћеног мишљења. Већ у овој студији Барт показује да је књижевност увек суштински одређена језиком:

Тако се рађа трагика писма, јер је самосвесни писац сада принуђен да се бори против прадедовских и свемоћних знакова, који му, са дна њему туђе прошлости, намећу Књижевност као обред, а не као измирење. [...] Као и свеколика модерна уметност, књижевно писмо истовремено

² Овде је Барт упознао Жилијена Алжирдаса Гремаса, који је у великој мери допринео да се Барт окрене лингвистичким истраживањима.

носи отуђење Историје и сан о Историји: као Нужност, оно потврђује расцеп језика, неодвојив од расцепа класа: као Слобода, оно представља свест о овом расцепу и напор да се он превазиђе. (Барт 1979: 53)

Језик је основно Бартово полазиште. Не чуди чињеница да је Колеж де Франс Барту доделио Катедру за књижевну семиологију. Да подсетимо, семиологија је наука о системима знакова у оквиру једног друштва. Иако се често семиотика и семиологија употребљавају као синоними, ови термини се ипак разликују: семиотику везујемо за англо-америчку традицију, односно теорије Пирса и Мориса.³ Сосиров појам знака фундира Бартову семиологију и Бартово схватање књижевности: важно је истаћи да Барт, и када у свом постструктуралистичком периоду критикује знак, остаје веран овом појму. Као што је познато, Сосиров лингвистички допринос је кључно, далекосежно полазиште за структурализам као методолошко усмерење у друштвеним наукама шездесетих година двадесетог века. Најважнија импликација је: разлика коју Сосир прави између језика као система (*langue*) и конкретне реализације језика, која се назива говор (*parole*). Структура језичког знака је једнако важна: језички знак чине означитељ, акустичка слика, а означено се односи на појам који везујемо за означитељ.

Од самог почетка своје критичке и теоријске активности, Барт нас усмерава ка критичкој перцепцији света који нас окружује. То је за њега суштина семиологије – Сосиров појам знака представља кључ или магичне речи помоћу којих структуралисти и семиолози могу покушати да дешифрирају свет. Бартов универзум је чулан и он испитује законе, односно кôд, правила по којима јединице ступају у односе у тексту и у свету. Уколико откријемо кодове, разумећемо како све функционише.

Другостепени системи знакова, дакле творевине које настају на фону природног језика, за Барта увек крију опасност од мита. Шта је мит за Барта? Он је пре свега говор, порука, метајезик, другостепени језик који отвара могућност манипулације. Првостепени знак постаје нови означитељ у миту. Наводим Бартов познати пример: у берберници, Барт узима популарни француски часопис *Пари мач* на чијој је насловној страни млади војник црнац који салутира пред француском тробојком. На примарном нивоу, смисао

³ Види Анет Лејверс, *Roland Barthes. Structuralism and After*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982, стр. 219: „*Семиологија* је термин који је Сосир одабрао око 1894, независно од другог оснивача, Чарлса Сандерса Пирса, који је користио термин *семиотика* (*semiotic*) око 1897. године да значи 'псеудонужну, или формалну, доктрину знакова' којом се бавио од 1860. године. [...] Семиотика је за Чарлса Мориса представљала проучавање *семиозиса*, „процеса у којем нешто постаје знак за одређени склоп“ (1971, 366). Међународно друштво за семиотичка истраживања усвојило је термин *semiotics* 1969. године.“

Новица Петковић резимира ову терминолошку дистинкцију следећим речима у *Речнику књижевних термина*, стр. 754: „У сосиријанској струји сваки је текст само низ знакова који су према одређеноме броју правила уланчани; у пирсовско-морисовској струји цео текст у семиозису функционише као јединствен знак.“

фотографије је јасан: млади војник салутира пред заставом. Другостепено значење, међутим, каже Барт, открива нешто сасвим друго: „Али, без обзира да ли сам наиван или не, ја добро видим шта ми она говори: да је Француска велико Царство, да сви њени синови, без обзира на боју коже, верно служе под њеном заставом и да нема бољег одговора опадачима тобожњег колонијализма од ревности са којом овај црнац служи своје тобожње угњетаче“ (Барт 1979: 237). Да бисмо раскринкали митове, морамо уочити њихов механизам и тако спречити творце митова да у нама виде пасивне потрошаче. Барт преко митова критикује сваку врсту идеологије. Једна од главних особина мита јесте натурализација историје, односно настојање да се приказани однос у тексту или на фотографији прикаже као сасвим природан, логичан поредак ствари, док, у суштини, имамо посла с „подешавањем“, с искривљеном перспективом, која крије одређену идеологију. Морамо подозревати од митова друштва у којем живимо, али и од сопствених, а то су наше предрасуде.

У *Елементима семиологије* 1962. године, Барт подробно предочава лингвистичке подстицаје за сопствену теорију. У *Систему моде* из 1967. показује да и сама мода почива на одређеном броју елемената који су стални. Иако многи теоретичари данас радо говоре да је структурализам био само једна од етапа Бартовог развојног пута, где Барт није био прави Барт, Донатан Калер с правом подсећа на чињеницу да је управо та етапа за Барта била најважнији и најутицајнији тренутак у његовој каријери (CULLER 2002: 65).

Барт је постао још чувенији после полемике коју је покренуо Ремон Пикар, припадник старије генерације књижевних критичара. У свом памфлету *Нова кријтика или нова ђревар*, Пикар оптужује Барта и „његове пријатеље“, односно заговорнике нове методе, да себи допуштају да кажу „било шта“. Пикаров поступак био је реакција старе, академске критике, која је сачувала позитивистичке призвуке, на Бартов оглед *О Расину* из 1963. године. Пикар није одолео да не стави примедбе на ново читање класичног, најкласичнијег француског аутора. Барт је понудио сасвим нови угао гледања, иманенти, унутрашњи приступ Расиновим трагедијама у којима види заједничке и важне црте у есејима подељеним у ефектна поглавља. Есеј *Расинов човек* завршава се констатацијом да је трагедија мит о поразу мита.

Барт је одговорио Пикару својом виртуозно написаном књигом *Кријтика и истина* из 1966. године, где ће поставити основе за нову науку о књижевности, структуралистичку, наводећи три врсте могућег говора о књижевности: науку о књижевности, књижевну критику и читање. Књижевна критика је метајезик, јер представља излагање о излагању, односно говор о књижевном делу из одређене перспективе. Непосредност читања не може ништа замјенити, Барт ће на овоме инсистирати у својој наредној фази. Истиче да циљ науке о књижевности није да испита и открије истину у књижевном делу, већ да укаже на могућност постојања више значења, да открије како се ствара смисао, како је смисао могућ: „Та наука (ако једнога дана буде постојала) неће моћи да намеће делу један смисао и да у његово име одбацује све друге [...] то ће бити наука о условима у којима се налази садржина“ (Барт 1979: 200).

Структурализам достиже свој врхунац 1966. године, када Барт у осмом броју часописа *Communications* објављује есеј *Увод у структуралну анализу приповедних текстова*. Ово је манифест новонастале нартологије – овде Барт покушава да установи одређене формалне особености и категорије које можемо издвојити у сваком приповедном тексту. У нартологији, реч је о анализи дискурса, јединице веће од реченице, а мање од текста, где је полазиште поново лингвистичко – структура реченице послужиће као модел да се утврди својеврсна граматика приповедног текста.

Међутим, година акмеа носи у себи и слабљење високог структурализма. Чувени семинар, одржан 1966. године на Универзитету Џон Хопкинс у Балтимору, под називом *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, представљао је врло важан сусрет француских водећих мислилаца са америчком академском и културном јавношћу. Наредних година, Бартов утицај бива све већи. Те године, Барт учествује са излагањем под насловом *Писање: неирелазни глагол?*,⁴ које већ тада најављује преиспитивање одређених структуралистичких претпоставки.

Барт није игнорисао проблеме који су се убрзо указали. О чему је реч? Већ је био осетио потребу да теоријски прецизније одреди појам текста и да га ослободи.

Следећи Јакобсонову схему у којој утврђује шест функција језика, од којих је за књижевност најважнија поетска, јер је усмерена на саму поруку – структуралисти ће прихватити да се књижевно дело може схватити као сложена порука, устројена по правилима одређеног кода. Уколико само дело схватимо као знак, његов означитељ је текст, односно низ графичких знакова уланчаних по правилима одређеног кода, а означено би се односило на његов смисао. Иако овакав поглед на знак делује савршено, он је сувише добар да би био истинит. Барт је већ у *Критици и истини* критиковао традиционално интерпретативно становиште које књижевном делу приписује један смисао, односно постулира једно привилеговано тумачење. Управо је оваква концепција књижевног дела и текста довела Барта у слично искушење, односно у ситуацију где би се тексту поново могло приписати једно значење уколико се повинујемо двочланој структури знака. Барт је у неколико корака покушао да разреши ову дилему и да ослободи своју, тада структуралистичку мисао, од евентуалне ригидности. У позној књизи *Ролан Барт и о Ролану Барту* у фрагменту о општеприхваћеном мишљењу и парадоксу говори о овој опасности:

Doxa (владајуће мишљење) је задато, неподношљиво; да би је се отресао, постулирам парадокс; затим се тај парадокс стврдне у смолу,

⁴ Види примедбу Сузан Зонтаг, *Writing Itself: On Roland Barthes*, у *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag, New York, Noonday Press, 1988, стр. 21: „Барт дели писце на оне који пишу нешто (како је Сартр схватао појам писца) и истинске писце који не пишу нешто, већ *ишћу*. Непрелазност глагола „писати“ Барт подржава не само као образац пишчеве аутентичности већ као образац слободе.“

постаје и сам нова одређеност, нова докса па ми ваља поћи даље ка новом парадоксу. [...] жељу за једном семиолошком науком прати (често јако тужна) наука семиолога; онда се треба од тога откинути и увести у то разумно имагинарно зрнце жеље, тражење тела: тада је то Текст, теорија Текста. Али Тексту поново прети опасност да отврдне: он се понавља, претвара се у текстове без сјаја, сведоке захтева за читањем, не жеље да се изазове допадање: Текст тежи да се сроза на ђаскање. Куда кренути? Зато сам ја ту. (БАРТ 1992: 84)

Барт се у најплоднијем делу своје каријере потрудио да ослободи текст и укаже на његову велику моћ. Пут ка текстуалности отворен је већ у његовом најчитанијем есеју помало сензационалистичког наслова, *Смрти аутора*, објављеном немирне 1968. године, године студентских протеста у Француској. Овде Барт покушава да теоријски фундаира аутономију самог текста књижевног дела одвајајући га од фигуре Аутора који му се намеће као Отац и гарант његовог порекла. Већ у огледу о Расину Барт истиче да је Отац тај други у Расиновим трагедијама од кога јунак не може да се одвоји, отац је прошлост. Сама реч *Аутор* етимолошки упућује на ауторитет, ауторство, али и на ауторитарност коју Барт у тексту и његовом пореклу жели да одстрани. Аутор, сматра Барт, до сада је претходио тексту као његов створитељ, а Барту је потребно сопство које пише текст, односно настаје симултано са текстом – та улога биће додељена скриптору, оном ко пише текст. Ауторска интенција више не може бити основ тумачења. Грејем Ален у својој књизи о Барту умесно примећује да постструктуралистичка теорија не „убија“ аутора, будући да га је већ сам структурализам као оријентација уклонио (ALLEN 2004: 82). Сматрам да овај Бартов текст више настоји да истакне кључну улогу читаоца него што има намеру да немилосрдно изопшти Аутора. Поента долази на самом крају: „Знамо да, ако писању треба дати будућност, морамо одбити мит: рођење читаоца мора се догодити уз цену смрти Аутора“ (БАРТ 1986а: 180).

Барт настоји да читање као непосредован однос према тексту добије што више простора. Како би разрешио фиксираност знака, раздваја текст од дела, уводећи „бескрајно одлагање“ значења тако што инсистира на означитељу, односно тексту, и на његовој плуралности, производности, односно способности да произведе мноштво значења. То се постиже пре свега поновним читањем текста, како наглашава Барбара Џонсон у есеју *The Critical Difference* позивајући се на Бартове речи из анализе у огледу *S/Z*, јер различитост текста није нека његова посебност, већ начин на који текст одступа од самог себе (JOHNSON 2000: 175). „Дело се може држати у рукама, текст је садржан у језику“, закључује Барт (БАРТ 1986b: 182).

Преломни тренутак који означава истински почетак Бартове постструктуралистичке фазе и превазилажења ограничености структуралистичких теоријских модела јесте књига из 1970. године, *S/Z*, луцидно читање Балзакове новеле *Саразин*. Овде Барт већ самом фрагментарном формом и усредсређеношћу на текст одустаје од апстрактних структуралистичких модела

који би требало да буду примењиви на сваки текст, како је то предвиђао његов есеј *Увод у структуралну анализу пријоједних џексџова* из 1966. године. Овога пута полази од једног, конкретног текста, чије се импликације односе само на њега. У овој књизи Барт дефинише два нова и важна појма који широм отварају врата читаочевој улози: текстови које Барт назива *lisibles*, и текстови којима Барт даје епитет *scriptibles*. О чему је реч? Текстови које не можемо написати, односно „дописати“, у ствари јесу класици – како Џонатан Калер примећује, текстови који су *lisibles* јесу текстови написани у складу са нашим очекивањима, а текстови који су *scriptibles* тичу се авангардног начина писања које не знамо како да читамо, морамо да их створимо сопственим читањем (CULLER 2002: 73). Овај појмовни пар близак је појмовима *џексџа задовољсџва* и *џексџа наслада* које ће Барт 1973. дефинисати у огледу *Задовољсџво у џексџу*, где принцип задовољства врло вешто заобилази питање смисла. Текстови задовољства увек се односе, како Барт каже, на угодну праксу читања, на културу, на класике, док је текст наслада авангардан, субверзиван, захтеван, текст који гони читаоца да напусти сопствену стабилност. Већ у наслову студије *S/Z* уместо карактеристичне две тачке којима се обележавају структуралистичке бинарне опозиције, поларизоване супротности, уочавамо косу црту. Иако Пол де Ман претпоставља да се ова коса црта може односити на Лаканову косу црту помоћу које одваја означитељ од означеног, и која код њега представља потискивање (PAUL DE MAN 2000: 167), мислим да овде можемо помислити да је коса црта порознија и пермисивнија, мање искључива од структуралистичких супротстављених појмова. У *Задовољсџву у џексџу* нема више стриктне поларизације: уместо односа *или-или*, сада говоримо о односу *и-и*: и задовољство, и наслада.⁵ Не треба заборавити да, под утицајем Лаканове психоанализе и радова Јулије Кристеве, сам субјект више не може бити схваћен као искључиво стабилан и непроменљив ентитет. Барт у *Теорији џексџа* јасно говори о „епистемолошкој промени“:

Субјект више не поседује фино јединство картезијанског „*cogito*”; то је плурални субјект коме је досад само психоанализа могла приступити. Нико не може тражити да се комуникација сведе на јединственост класичне схеме коју претпоставља лингвистика: пошљалац, канал, прималац, ако се имлицитно не ослањамо на метафизику класичног

⁵ Види Тифен Самојо, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, стр. 516: „*Задовољсџво у џексџу* представља манифест промене места, односно потврде сопства као појединца који осећа и мисли. Овај кратки текст, који је одмах објављен као књига, и један од ретких који нису написани по поруџбини, представља раскрсницу на Бартовој путањи. Задовољство постаје неутрални простор *par excellence*: одбијајући да задовољство и насладу представи као истински супротне појмове, одлажући ову дистинкцију, Барт је помирио – или је бар имао утисак да је то учинио – два противречна постулата које је одувек осећао као своје: с једне стране Модерност, силовитост, прекиди, субверзија (наслада); с друге стране Класицизам, удобност, романескно, трајање (задовољство).“

субјекта или на емпиризам чија (каткад агресивна) наивност је исто тако метафизичка. (БАРТ 1986: 1102)

Бартово *Задовољство у тексту* јасно истиче једно од суштинских обележја његове мисли: субверзивност. Текст насладе подрива општеприхваћено мишљење, изазива уврежене начине читања. Барт хотимично успоставља симболичку везу између текста и његовог читања, с једне стране, и телесности, с друге. На овај начин још једном изазива грађанске и малограђанске конвенције које се са резервом и уздржаношћу односе према телу и телесном, али и марксистичке, левичарске погледе који су се противили упливу задовољства, уживања (ALLEN 2004: 101). Корпус текстова и етимолошки одговара овој метафори тела. Телесност, жудња и жеља такође су одлични пандани Бартовом инсистирању на магнетској привлачности, на непосредованом односу, контакту с текстом, што се огледа и у самом читању, где је око симбол интелекта, али и део тела, у директном додиру са текстом.

Текст је за Барта простор слободе, што постаје очигледно у појму интертекста, односно интертекстуалности – Аутор не поседује текст, сваки текст је већ интертекст, садржи у себи већ написано или речено, он је, по сопственој етимологији, заиста ткање, преплитање, он је „мултидимензионални простор на којем се разноврсност писања, од којих ниједно није изворно, меша и сукобљава, ткање цитата изведених из неизмерног броја средишта културе“ (БАРТ 1986b: 178). Текст, према Барту, укида сваки метатекст, ниједан код у њему нема превласт над другим, он је истински домен слободе и једнакости. Једини однос према тексту у крајњој инстанци може бити само Текст, односно креативно, активно читање изједначиће се са писањем – овако ће улога читаоца бити више него активна. Читалац постаје креативни саучесник – у овоме је огроман Бартов допринос сагледавању улоге читаоца и функције књижевности:

Текст значи *Ткање*; али, док смо досад ово ткање увек узимали за неки производ, готов вео, иза којег се држи више или мање скривен смисао (истина), сада у овом ткању наглашавамо генеративну идеју да се текст сачињава, израђује непрестаним плетењем; изгубљен у том ткању – тој текстури – субјект се ослобађа у њему попут паука који се и сам раствара у градитељском излучивању своје мреже. Ако бисмо волели неологизме, могли бисмо теорију текста да дефинишемо као *хифоложију* (*hyphos*, то је ткање и паукова мрежа). (БАРТ 2010: 142)

Тексту Барт приписује *signifiante*,⁶ термин који хотимично одудара од француске речи *signification*, значење. Бартов термин истиче производни

⁶ Јулија Кристева говори о овом појму, који је употребио лингвист Емил Бенвенист. Види Анет Лејверс, *op. cit.*, стр. 172: „У ствари, нови предмет проучавања није толико текст колико његова *signifiante*, термин који је употребио Бенвенист да опише синтетичку моћ људског језика која га издваја од других система знакова.“

потенцијал, велику, неограничену моћ текста да производи смисао, његов рад у језику, а читалац активно и креативно учествује у стварању његових значења. Барт следи импликације Кристевиних појмова *феноџекст* и *џеноџекст* – фенотекст је, према Кристевеј, текст који видимо, његов појавни облик, а генотекст је оно што му претходи (Lavers 1982: 173). Треба имати у виду и Кристевине појмове *семиоџичко* и *семанализа*. Семиотичко се односи на предјезички стадијум развоја детета, док језик још увек није наметнуо своју артикулацију. Присетимо се Лакановог појма *симболичко* који се односи на већ успостављену власт језика. Укратко, семиотичко носи непатворену креативност својствену песничком језику, нарочито језику авангардних књижевних текстова.⁷ Семанализа, својеврсна синтеза семиотике и психоанализе, критикује традиционални семиолошки модел комуникације. Барт у *Теорији џекста* даје сопствене дефиниције: „Текст је производност [...] Но, кад је текст схваћен као производња (а не више као производ) „значање“ више није адекватан појам“ (Барт 1986: 1102–1103). Ближе одређује и Кристевине појмове:

Signifiance је процес у току којег се субјект текста, избегаваши логику ега – *cogita*, те уплићући друге логике (означитеља и противречности), бори са значењем те се деконструише („губи се“). *Signifiance* – то је оно по чему се оно одмах разликује од значења – то је тај начин рада, не рад преко којег би субјект (унутрашњи или спољни) могао да покуша да овлада језиком (нпр. рад стила), него онај радикални рад (који не оставља ништа нетакнутим) преко којег субјект истражује како језик на њега делује те га раствара чим овај престане да га проматра те у њега уђе. *Signifiance* је „бескрајност могућих операција на одређеном пољу језика“. (Барт 1986: 1103)

Фенотекст, по Бартовом мишљењу, „може доћи под теорију знака и комуникације без икакве неадекватности: то је привилеговани предмет семиологије“ (Барт 1986: 1104). Генотекст је, с друге стране, субверзивнији, то је „место структурирања фенотекста“, истовремено и језичко и нагонско подручје: „Генотекст је, наравно, подручје *signifiance*. С епистемолошког становишта кроз појам генотекста семанализа прелази оквире класичне семиологије, која само жели да структурира исказе, али не покушава да утврди како се субјект дислоцира, окреће и губи када се исказује“ (1104).

Тек у позној фази, 1975. године, Барт преко фрагмената и преиспитивања приповедачког „ја“, предмета његовог сталног интересовања, исказа и импликација глагола *џисаџи*, у својеврсној аутобиографији, или антиаутобиографији, јер се сопствено „ја“ хотимично преиспитује, под називом *Ролан*

⁷ Види Анет Лејверс, *op. cit.*, стр. 174, о Кристевином схватању изузетности песничког језика: „Језик, каже Кристева, представља наметање артикулисаног језика једном виду *signifiance* који му логично претходи и који је налик ритму, чију специфичност ниједан металингвистички опис не може ухватити: то може само песнички језик.“

Барти њо *Ролану Бартију*, ипак посредно проговара о себи, као о бићу парадокса. Под одредницом *Књига о мени* каже:

Иако је привидно направљена као низ „идеја“, ова књига није књига његових идеја: он је књига о Мени, књига мојих властитих опирања мојим идејама; ово је *узмичућа* књига (која се повлачи, али исто тако, можда, која прави одскок).

Све овде речено мора се узимати као да то говори неки лик у роману – или тачније, више њих. [...]

Супстанца ове књиге, на концу, потпуно је значи романескна. Упад неког трећег лица које ипак не упућује ни на каквог фиктивног створа у дискурс есеја знак је нужности да се преобликују жанрови: да есеј призна себе као да је *скоро* роман: роман без властитог имена. (БАРТ 1992: 143)

Ове речи поткрепљују констатацију Сузан Зонтаг да је Барт последњи великан у пројекту националне књижевности чији је зачетник Монтењ, где живот представља својеврсно читање сопства, откривање свога „ја“ (SONTAG 1988: 33).

Последња Бартова књига, написана у сепији сећања на тек преминулу мајку, белешка о фотографији *Свејла комора*, представља добро познат бљесак Бартове луцидности. Пре него што пређе на успомене и фотографије вољене мајке, Барт је одмах приметио посебност фотографије као медија: у њој референт, дакле оно на шта се фотографија односи, „пријања“, налази се у њој самој. Фотографија подразумева и три различита односа: чинити, трпети, гледати. Фотограф је *Operator*, а свакоко гледа и види фотографију је *Spectator*, посматрач. Барт истиче да је и фотографија кодирана, да и у њој можемо препознати мит. Однос према фотографији Барт развија преко пара супротстављених појмова, латинских термина: први је *studium*, појам који одражава заинтересованост, склоност ка нечему, али без посебног жара; други појам, који ремети први, јесте *punctum*, тачка, убод, рупица, мрљица, мали рез – „*Punctum* једне фотографије је нека случајност на њој која ме убодје (али ме и рани, потресе)“ (БАРТ 2011: 30). Уочавамо сличност између субверзивности појма *punctum* и појма насладе из *Задовољства у њексју*. Међутим, најзанимљивији је однос, то јест велика блискост, фотографије и смрти, однос који Барт одмах уочава и ефектно образлаже.

Иако је због одавно нарушеног здравља и респираторних проблема Барт подлегао последицама саобраћајне несреће, многим је јасно да је мајчина смрт оставила огромне последице на његову вољу за животом. Жак Дерида некролог Барту насловљава *Смрти* *Ролана Бартија*, у множини, не у једнини, јер је веровао да је Барт пре сопствене већ преживео смрти својих најближих, првенствено мајчину (DERRIDA 2000: 132). Барт нас је напустио 26. марта 1980. године.

Данас можемо сагледати Бартову необичну интелектуалну и академску каријеру и препознати у њему правог представника модерних, односно суштински антимодерних, мислилаца и љубитеља парадокса, као што истиче

Антоан Компањон у својој истоименој студији. Говорити 1953. године о књижевности као утопији језика и 1963. године понудити сасвим нову методу тумачења Расинових трагедија у Француској где се и дан-данас есеји у гимназији и на универзитету пишу по строгим формалним правилима, где су још увек на снази дисертације и коментари, писмене вежбе задате форме, затим француска интерпретативна метода *explication de texte*, представљало је велику и важну новину. Барту је структурализам био прилика за критичко сагледавање могућности манипулације, за критику идеологије, мита, али и за сасвим друкчији, истински критички однос према књижевним творевинама. Барт нас је научио да пажљиво посматрамо и уочавамо механизам значења и стварања смисла. Нама се данас чини да је семантичка аутономија текста тековина коју смо природно наследили. Међутим, сада је прилика да још једном подсетимо на изузетно значајан Бартов допринос. Он је усмерио пажњу на означитељ, на текст и на његов језик, а то је крајње, готово прустовско, исходиште правог књижевног хедонизма.

ИЗВОРИ

- БАРТ, Ролан. *Књижевност, митологија, семиологија*. Иван Чоловић (прев.). Београд: Нолит, 1979.
- БАРТ, Ролан. Теорија о тексту. *Република* 9–10 (1986): 1098–1110.
- БАРТ, Ролан. Смрт аутора. У: Бекер, Мирослав. *Сувремене књижевне теорије*. Загреб: SNL, 1986а, 176–180.
- БАРТ, Ролан. Од дјела до текста. У: Бекер, Мирослав. *Сувремене књижевне теорије*. Загреб: SNL, 1986б, 181–186.
- БАРТ, Ролан. *Ролан Барт по Ролану Барту*. Миодраг Радовић (прев.). Нови Сад – Подгорица: Светови – Октоих, 1992.
- БАРТ, Ролан. Задовољство у тексту. *Задовољство у тексту & Варијације о њему*. Јовица Аћин (прев.). Београд: Службени гласник, 2010.
- БАРТ, Ролан. *Светла комора: белешка о фотোগрафији*. Славица Милетић (прев.). Београд: Културни центар Београда, 2011.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- GRAHAM, Allen, *Roland Barthes*, London and New York, Routledge, 2004.
- CULLER, Jonathan. *Barthes: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- DE MAN, Paul. Roland Barthes and the Limits of Structuralism. *Critical Essays on Roland Barthes*. Diana Knight (ed.). New York: G. K. Hall & Co., 2000, 157–167.
- DERRIDA, Jacques. From The Deaths of Roland Barthes. *Critical Essays on Roland Barthes*. Diana Knight (ed.). New York: G. K. Hall & Co, 2000, 129–137.

- JOHNSON, Barbara. The Critical Difference. *Critical Essays on Roland Barthes*. Diana Knight (ed.). New York, G. K. Hall & Co, 2000, 174–182.
- LAVERS, Annette. *Roland Barthes, Structuralism and After*. London: Methuen, 1982.
- SAMOYVAULT, Tiphaine. *Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.
- SONTAG, Susan. Writing Itself: On Roland Barthes. *A Barthes Reader*. Susan Sontag (ed.). New York: Noonday Press, 1988, 7–38.

Vesna V. Elez

ROLAND BARTHES CENTENARY

Summary

This paper pays tribute to Roland Barthes and his critical, theoretical and methodological legacy. Hundred years after his birth we can fully recognize his major role as one of the most influential intellectual figures of the 20th century and his deep and far-reaching impact on literary theory and social sciences. Barthes introduced us to genuine critical thinking and the decoding of not only literary, but of all kinds of phenomena, relying upon Saussurean notion of the linguistic sign. He also liberated the text and formulated his famous idea of the death of the author. Among many other milestone achievements, he emphasized the crucial role of the reader in creating the meaning of the text and clearly insisted on its plurality.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
vesna.elez@fil.bg.ac.rs

Др Зорица С. Бечановић Николић

ШЕКСПИР И ФРАНЦУСКА ПОСТМОДЕРНА ФИЛОЗОФСКА ТЕОРИЈА: РАЗГОВОР СА РИЧАРДОМ ВИЛСОНОМ

У контексту савремених проучавања Шекспира, Ричард Вилсон (*Richard Wilson*) заузима посебно место. Као приређивача зборника *Нови историзам и ренесансна драма* (*New Historicism and Renaissance Drama*), који је 1992. потписао заједно са Ричардом Датомом (*Richard Dutton*), и као аутора књиге насловљене игром речима *Will Power*, *Воља за моћ* али и *Вилова моћ* (моћ код Шекспира, односно у Шекспировим делима) из 1993, могли бисмо га видети међу заступницима *новог историзма*. И његова књига *Тајни Шекспир: студије о његовој теорији, религији и отпорности* (*Secret Shakespeare: Studies in theatre, religion and resistance*), објављена 2004, почива на начелима новог историзма, што ће рећи на испитивању кружења друштвене енергије и на фукоовски схваћеном узајамном прожимању неуметничких и уметничких дискурса. То је књига о ономе што Шекспир „није написао“ и у њој се испитује чињеница да се о религији и политици која је пратила односе католика и протестаната у Енглеској за време Тјудора највећи драмски писац тога доба никада није изјаснио. У последњој књизи Ричарда Вилсона, из 2014, која је опет насловљена игром речима *Free Will*, *Слободна воља*, али и *Слободни Вил*, разматра се питање суверености уметника и суверености владара, и то из перспективе политичке теологије с једне стране, и разумевања књижевне аутономије, с друге. Књига која га, међутим, издваја од других представника новог историзма и од свих проучавалаца Шекспира у англофоном свету објављена је 2007. године под насловом *Шекспир у француској теорији: краљ сенки* (*Shakespeare in French Theory. King of Shadows*). За разлику од бројних аутора што су од осамдесетих година двадесетог века наовамо делима елизабетинског барда прилазили примењујући Деридину деконструкцију, Фукоову теорију историје, Лаканову психоанализу или Бурдијеово разумевање односа културе и економије, истраживање Ричарда Вилсона одвијало се у обрнутом смеру: трагао је за Шекспировим присуством код француских постмодерних филозофа. Показао је шта је Шекспир значио за Дериду, Лакана, Фукоа, Левинаса, и како је утицао на њихово мишљење.

Још је по нечему посебно место Ричарда Вилсона међу проучаваоцима Шекспира. По месту становања. Он, наиме, живи у лондонској четврти Блекфрајерз, у згради сазидаој на месту куће коју је пред крај своје драматуршке каријере у Лондону купио Вилијам Шекспир. На последњем спрату те зграде, у стану чији прозори из велике близине гледају на импресивну куполу лондонске катедрале Св. Павла, налази се радна соба Ричарда Вилсона. С друге стране Темзе је, на подједнаком растојању, реконструисано Шекспирово позориште Глоб. Симболички значај самог тог места наметнуо се као прво питање у разговору са Ричардом Вилсоном и питали смо га на који начин је та подударност важна за његов рад.

- Веома је важна и хвала што на почетку разговора спомињете и тај детаљ. Читав мој рад заснива се на дијалогу између садашњости и прошлости, који се, наравно, дотиче и материјалних трагова Шекспирове егзистенције.

• *Наглашавајте дијалог између садашњости и прошлости, као и материјалне аспекти тог односа. То би се могло ићицај и новој историјизма и културној материјализма. Како бисте, за још један овог разговора, описали актуелни теоријски контекст у области проучавања Шекспира?*

Рекао бих да се у области проучавања Шекспира још увек снажно осећа импулс *новој историјизма* који је осамдесетих година прошлог века започео у Америци, а пришли су му и многи европски критичари. Нови историјизам полази од идеје да Шекспирово дело, као и свако друго књижевно и уметничко дело, није пуки одраз реалности, већ се однос дела према стварном постојању може описати као активна интервенција. Шекспирове драме су се показале као посебно погодне за развијање таквог теоријског становишта јер се у њиховим метатеатралним моментима – када се у оквиру драме говори о природи драме – промишља улога уметности у друштву, као и начин на који уметност може обликовати и променити наш свет, како је могла утицати на себи савремени свет, и како се може сматрати присутном у сваком контексту у којем се игра или чита, па самим тим и у нашем садашњем свету. Дакле, мислим да смо још увек у сфери утицаја новог историјизма.

• *Да ли бисте себе представили као заступника новој историјизма?*

С обзиром на то да сматрам да су Шекспирове драме на свој начин обликовале историју, а не само пасивно пружале њен одраз, одговорио бих потврдно, да. Драме су *обликовајуће фантасије*, то је један од појмова новог историјизма. И на тај начин делују у реалности. Ми не посматрамо прошлост као што то чини такозвана антикварна историја, већ трагамо за историјом садашњости. Овим заправо цитирам Фукоа, који је говорио да прошлост треба проучавати као *историју садашњости*. Тај израз сажима значај Мишела Фукоа за становиште новог историјизма у области проучавања Шекспира. Од Фукоа смо научили да је језик тај који нас обликује, то јест текстови, оно што Фуко назива дискурсом. На тај начин се обликује наш начин жи-

вота, обликују се наши ставови, избори које правимо, тако се формира наш идентитет.

• *Будући да сће Бриџанац и да сће дуго предавали на Универзитету у Кардифу, на којем су предавали и најзначајнији председници културног материјализма, Теренс Хокс и Кејрин Белзи, како бисће себе ситиуирали у односу на тај дружи, симулирани, покреи у обласи проучавања Шекспира, културни материјализам?*

Културни материјализам се занима за политичке ефекте текстова, уметности и књижевности у савременом друштву у много већој мери прагматички него што сам то ја чинио. Као и презентизам, који произлази из културног материјализма. Рекао бих да је мој рад посредовао између новог историзма и културног материјализма. У књизи *Нови историзам и ренесансна драма* настојао сам да покажем разлику између британског културног материјализма који се развијао у марксистичкој традицији и америчког новог историзма који је настао под Фукоовим утицајем. Као главну разлику навео бих схватање утицаја Шекспирових текстова на данашње време. Плашим се да културни материјалисти ризикују да униште потенцијално дејство тих текстова спроводећи једну врсту иконоклазма, једну врсту напада на Шекспирове текстове. Они су се поставили веома негативно према могућностима Шекспирових драма у савременом свету, као и према могућностима великих уметничких дела из европске традиције. Ако бих њихове ставове представио у виду карикатуре, рекао бих да личе на чизме *маршинке*. То су оне грубе, црне чизме налик војничким, или пролетерским, са дебелим ђоном, које често носе студенти. Културни материјалисти Шекспирове драме виде као инструменте империјализма, колонијализма, мизогиније, антисемитизма, хомофобије, као опресивне инструменте моћи, пре него као могуће видове узнемиравања и збуњивања моћи, што се пак сагледава из фукоовске перспективе.

• *Споменули сће презентизам, који се, као што му и само име каже, поставља насупрот историзму. Да ли је реч о промени парадигме у проучавању Шекспира?*

И у том случају реч је о политичким очекивањима од уметности и критичког проучавања уметничких текстова. Мислим да је нови историзам изазвао неку врсту нестрпљења испитујући посредовање и одлагање које се налази у природи драмског представљања. Чини се да сама природа драме изазива неку врсту нестрпљења код заступника презентизма. Као да би хтели драми да припишу моћ непосредног политичког дејства, а у природи драме је управо посредовање и одлагање, чак и одуговлачење, Шекспир је, најзад, аутор *Хамлета*, трагедије оклевања, одлагања чина.

• *Од почетака разговора крећемо се у сфери политичких ефеката уметничких текстова, политичких очекивања од њих и од критичких присијуа*

уметности. Да ли то значи да су естетска својства драме и естетска очекивања од драмског текста и драмске представе тек у другом плану. Имали их уопште? Кога бисте навели као аутора који је свестан естетске функције драме?

Име које досад нисмо споменули је Жак Дерида. Његов утицај на проучавање Шекспира је велики. Његова књига *Марксове сабласи*, иако првенствено о Европи после 1989, и о европском остваривању демократије и правде, такође представља и једно од најкреативнијих читања *Хамлеја*. Он нас је подсетио на витални значај, не толико вечног одлагања, колико вечне отворености за могућност, за нова значења, за покретљивост тумачења. Тако Дерида утиче на разумевање Шекспира. Када на почетку своје књиге тумачи сцену *Хамлеја* у којој Хамлет, Хорацио и Марцело очекују појаву Духа, он смешта и савремено проучавање Шекспира у сличну херменеутичку позицију: реч је о подвигу неодредљивости, тако каже Дерида. *Хамлеј* се ту појављује као модел за савремену Европу. Дерида тако види и Европу, верну своме наслеђу, али отворену за будућност, за нова искуства, нова кретања. Ја повезујем одлагање, неодлучност и неодредљивост из деридијанског контекста са Шекспировом отвореношћу за нова значења. Постоји сјајан момент у *Марксовим сабласима*. Ту Дерида каже да ако бисмо замислили савршени модел за Европу, то би био текст *Хамлеја*. Тако што тај модел, као и *Хамлеј*, као и сваки Шекспиров текст, мора остати веран првобитној интенцији, која је пуки дух, одсуство, ишчезавање, нестајање значења која су некада приписивана тексту, али у исто време мора бити отворен према новим тумачењима, новим методолошким парадигмама, новим критичким приступима. Естетски обликована амбивалентност Шекспировог текста пружа ту двострукост: наслеђе и тековине, али истовремено и отвореност.

• Деридино читање Хамлеја доводи нас до главне теме Ваце књиге Шекспир у француској теорији. Познато је да су савремена тумачења Шекспира прожетта Деридиним, Лакановим и нарочито Фукоовим ставовима. Француска постмодерна мисао је, ако се тако може рећи, примењена у постмодерним читањима Шекспира. Ви, међутим, тврдите да су управо Шекспирове драме деловале као ослобађајући и еманципујући фактор за саме француске филозофе. О којим својствима Шекспирових драма је реч?

Покушао сам да покажем како је Шекспир, који је у Британији и у Америци традиционално схватан као човек монархије, у француској традицији одувек виђен као човек из народа. Због тога је сматран немогућим објектом за књижевни укус осамнаестог века. Просветитељски мислиоци Волтер и Дидро нису могли да прихвате многе Шекспирове призоре, мноштво ликова, начин на који је испуњавао свој свет свим могућим класама и расама, Дидроу су сметали пси на шекспировоској позорници, познато је колико су Волтеру сметали гробари у *Хамлеју*, чак и само шекспировско позориште као карневалски, бучан, смрдљив простор. И сам Шекспир је, разуме се,

стално скретао пажњу на то, у *Јулију Цезару* аристократе се жале на буку, смрад од белог лука и на телесна испарења гомиле. Све оно што је за Француску осамнаестог века било неподношљиво, учинило је Шекспира, после Француске револуције, за писце деветнаестог века, попут Игоа, или двадесетог, попут Жида, извор наде. Шекспирова демократичност постала је велико исходиште европске имагинације. Мислим да у том смислу треба видети и француске послератне мислиоце, попут Фукоа, посебно у контексту опресивности и клаустрофобије католичке Француске, и вишијевских година окупације. Рекао бих да постоји један специфично париски Шекспир, који је схваћен као песник и драмски писац таме, повезан са готском традицијом, с лудилом, који је обликовао оно што је потом сматрано за готску атмосферу у романтизму: шуме, рушевине, палате, торњеви, азили, светилишта, што се смењују као позадина Шекспирових драма. Сценарио *бексџива*, из комедија, или *беџа*, *еџила* из трагедија и позних драма представља еманципујући и ослобађајући моменат код Шекспира. С ризиком, разуме се, да бекство може бити и замка, затвор. Оно што се, међутим, може уочити као континуитет између схватања Шекспира пре и после Револуције јесте његов плебејски, пролетерски аспект. Он је од оних што се не перу, што припадају гомили, што крцају орахе и једу бели лук, што галаме. То је важно и за Фукоово разумевање Шекспира, па и за Деридино.

• У једном *интервјуу* кажеће да је Фуко у Историји лудила у време класицизма *погрешно* разумео *енглеску ренесансу*.

Мислим да је Фуко видео енглеску ренесансу у већ поменутом романтичарском, готичком светлу. Тако је и Хектор Берлиоз видео Шекспира, романтично, фантастично, ескапистички. Фуко у *Историји лудила* Шекспира сматра једним од великих премодерних писаца, који лудило вреднује као облик истине, и који, по Фукоу, приказује краља Лира у пустари, као вид бекства, ослобађања. Рани Фуко, из времена *Историје лудила*, страшно се инвестира у Шекспира и у књижевност, као у аутентичан облик ослобађања. Ја у томе видим могућност погрешног читања и Шекспира и енглеске ренесансе. То је све много сложеније. Фуко је истраживао само у француским архивима, и радио је искључиво са историјским подацима француског порекла. Енглески историчари су рано увидели да уопште није познавао ни енглеску ни холандску историју затвора. Он пише о затворима у француском контексту, у осамнаестом веку, али није свестан тога да су праксе затварања, мучења, надзирања, кажњавања, принудног рада у прихватиштима за сиротињу и умоболне, у затворима, које он налази у Француској у осамнаестом веку, у Енглеској установљене још у Шекспирово време. Да су постојале у чувеном лондонском Бедламу, болници која је била азил за умоболне, или у болници, прихватишту за сиротињу, а потом гласовитом затвору по имену Брајдвел. Под Тјудорима је било тамница које су већ служиле као лабораторије надзирања и кажњавања. У Шекспировим драмама је то

забележено. У *Хенрију IV* пандури одводе власницу крчме госпођу Журку и проститутку Доли Секадашу у Брајдвел. Шекспир бележи оно што Фуко назива добом затворâ, око сто година пре него што га је Фуко лоцирао. Зато што је Фуко погрешно разумео Шекспира услед сентиментализовања и идеализовања, вредновао је његово време већма него што то може неко ко боље познаје енглеску историју. Што, заправо, само потврђује моје виђење Шекспира у француској теорији као ослобађајуће силе. Он је за Фукоа био вероватно у већој мери ослобађајући и еманципујући него што се то самим Шекспировим текстовима може поткрепити.

• У *Ващој* књизи *Шекспир у француској теорији* појављују се и други водећи француски мислиоци двадесетог века. Пре свих Жак Лакан, који је своју психоаналитичку поставку у једном од семинара развио на позадини *Хамлета*. Шта је за Вас Лаканов Шекспир?

Лакан се Шекспиром бавио током изузетно занимљивих семинара средином педесетих година. Лакан у свом читању као да говори у име многих француских послератних интелектуалаца који су у Шекспиру налазили разне врсте алибија, у Лакановом случају за његово лично, неутрално, равнодушно, па можда чак и компромитовано држање у окупираној Француској. У *Хамлету* је нашао, као и многи послератни интелектуалци, алиби за сопствену неодлучност за време Другог светског рата. Познато је, и Елизабет Рудинеско пише о томе у Лакановој биографији, да његове ратне године уопште нису биле херојске, упркос чињеници да је његова вереница, која му је касније постала жена, била Јеврејка. Упркос томе, није имао никакав проблем да вечерава у истим ресторанима у које су залазили гестаповци и немачки високи официри. Десет година касније, у семинарима о *Хамлету*, када говори о одлагању и померању, измештању, а нарочито о комплексној игри речима са енглеским глаголом *to foil* (истаћи, али и осујетити, спречити, изиграти, победити, поразити) и именицом *foil* (танак лист метала, али и позадина за истицање нечега), Лакан анализира, испитује однос краљевића Хамлета као субјекта, и Клаудија као „фигуре оца“, симболички схваћеног као „великог Другог“. *Foil* је истовремено и оружје којим се Хамлет бори у двобоју против Лаерта, али *foil* подразумева и привремено симболичко овладавање позадином двобоја, којом је иначе господарио Клаудије. Хамлет на тај начин привремено фрустрира Клаудијеву моћ и доминацију „великог Другог“ у оквиру симболичког поретка. Моћ се, дакле, Хамлетовим преузимањем означитеља/„фалуса“/*foil*-а, са позиције субјекта, ипак може надмудрити.

• Досад нисмо споменули Левинаса. На почетку првог поглавља *Ваше књиге* Шекспир у француској теорији, стоји епиграф из Левинасове књиге *Време и друго*: „Понекад ми се чини да је свеколика филозофија само медијација о Шекспиру“. Како то треба разумети?

Мислим да је Левинасово схватање уметничког дела као суспрегнуте будућности, као будућности која никад не стиже, блиско перформативној природи драме, као када он каже да Мона Лизин осмех никада не престаје, не изневерава, али се и не остварује, остаје вечна могућност. Томе је блиско и оно што је Лиотар рекао за Шекспирове текстове, надовезујући се на ово Левинасово схватање уметности: да увек остављају простор за жељу. Са Левинасом у област проучавања Шекспира ступа и месијанизам из јудејске филозофије, нека врста месијанизма без месије, у смислу да ће коначно значење, коначно одређење, затварање, увек бити одложено. Шекспир је, дакле, виђен у левинасовском светлу, отворена могућност. Када гледамо драме било којег од Шекспирових савременика и такмаца, Марлоа, Џонсона, Мидлтона, на крају драме публика све зна, док, пратећи Левинаса, постајемо свесни да на крају Шекспирове драме нисмо много паметнији него на почетку. То има везе и са самим ликовима, чију другост морамо, сасвим левинасовски, поштовати, чији идентитет, или алтеритет, није лако докучити. Никада се не можемо дочепати Хамлетове тајне. За Јагово зло многи су говорили да није одређено конкретним мотивима. У свим Шекспировим драмама суочавамо се са оним што после Левинаса препознајемо као суштинску, непредстављиву и непознатљиву другост другог бића. Шекспирови протагонисти тврде да има нечега у њима што превазилази изглед, као што каже Хамлет, при чему мисли на оно што је више од одеће, од црнине, од споредних ствари које говоре тек мало о неком бићу, које су тек симболичка замка. Моћ је у многим драмама инстанца са које се јавља захтев да љубав буде измерена: „Ако је ово љубав, реци колика је“, пита Клеопатра Антонија; „Која нас од вас понајвише воли?“ пита Лир своје кћери; Гертруда каже Хамлету да одбаци „ту боју ноћи“ и да ведро гледа на Данску. А кључни ликови, као Хамлет, не допуштају могућност да их друго биће схвати, да допре до њихове суштине, на Гертрудин захтев да одбаци црнину, он каже: „ал’ ја нешто што изглед превазилази носим у души“, Лирова кћи Коределија каже: „Не могу да дигнем срце до уста“, Антоније на Клеопатрин захтев да измери своју љубав одговара: „Мерљива је љубав просјачка и мала“... То све говори у прилог ономе што Левинас сматра непознатљивошћу другог.

• *За Елен Сиксу, Шекспир нам, као и Дерида, нуди наду за сујира.*

Једна ствар која ме је забавила, зачудила и привукла, када је реч о свим овим теоретичарима, јесте како су сви они, према мерилима англосаксонске критике, остали на изванредан начин наивни, чедни, пуни ентузијазма у својој љубави према Шекспиру, која се не би смела ни споменути у савременом англосаксонском контексту. Код нас је културни материјализам постао једна права *херменеутика сумње*, која Шекспира увек представља као патријархалну, опресивну, тоталитарну, мизогину силу, и мислим да је то проблем. С друге стране, Елен Сиксу, на Шекспировој страни види отвореност и демократију, у вези са животворним, здравим импулсом који потиче из самог

Шекспировог текста. Она такође, посебно у читању *Јулија Цезара*, говори о отворености ка будућности. То је ефекат усмерености ка вратима која су увек испред нас, вратима кроз која не пролазимо, али која нас призивају из Шекспировог текста. Сјајан је моменат у којем она каже да је Шекспир за књижевност оно што је спанаћ за здравље, да је Шекспир нека врста књижевног спанаћа. Она заправо цитира Стендала који је написао „приближавам се педесетој, а још увек волим Шекспира и спанаћ“. Није могуће замислити ниједног савременог енглеског или америчког писца који саопштава тако нешто, који говори готово наивно и тако директно о позитивној вредности Шекспира за морално здравље.

• *Пјер Бурдије* такође има значајно место у *Вашој* књизи Шекспир у француској теорији. Ви Шекспира видите негде између *пола моћи* и *пола његовине*. Како повезујете ренесансног драмског писца и његову стваралачку самосвесћ са Бурдијеовом теоријом културе?

То је заправо једна од тема моје књиге *Free Will*, слободна воља али и слободни Вил. Мислим да Бурдијеова књига о Флоберу, *Правила уметности*, тек треба да буде на прави начин схваћена у англофоном свету, она у себи носи велики потенцијал. Бурдије Флоберово *Сенциментално васпитање* види као најбољу психоанализу и социјалну анализу саме те књиге, и сматра да је Флобер најбоље анализирао самога себе. То невероватно добро одговара Шекспиру, код кога има толико метатеатралности. Он се осврће на околности у којима ствара, медитира о њима, осврће се на сопствена ограничења, и на сопствене могућности, из драме у драму. Готово да нема писца, нарочито из тог времена, који је у исто време и сам свој теоретичар. Једна од поенти моје књиге *Шекспир у француској теорији* јесте да њега можемо видети као претечу, и као исходиште многих ставова модерне теорије. Већина теорија које данас примењујемо на тумачење Шекспира биле су префигурисане у његовим делима. У случају Бурдијеове теорије, уметност и аутономија уметности конституишу се у дијалектичком садејству с другим аутономним пољима као што су поља политике и економије, нарочито та два. Естетско поље конституише се у рефлексивном односу према овим другим пољима, према новчаној размени и моћи. Мислим да се то у потпуности односи на Шекспира. Он је све време свестан тога и заинтересован за то како се као писац односи према моћи, с једне стране, и према наступајућем тржишту лондонских позоришта, с друге стране. Шекспирове драме се баве ослобађањем, оне су препуне повика којима се захтева слобода. Такви су узвици гомиле у *Јулију Цезару* „слобода, ослобођење, грађанске слободе“, али то захтевају и завереници, с тим идајама су и извршили атентат на Цезара. То одјекује све до краја, до *Буре*. На Просперовом острву се чују повици којима се захтева слобода, с две стране. Када Аријел, Просперов слуга-дух, треба да каже шта очекује од Проспера, он тражи – своју слободу. Драма се завршава Просперовим епилогом, а Просперо је, по многим, Шекспиров

аутобиографски портрет, и могао би представљати писца који је своје последње године провео у Стратфорду.

*Духова више да ми служе немам,
Нити ствари да мађије спремам;
Мој крај ће бити у мом очајању,
Ако ми молишва не помогне стијању;
А она је ипак природна да стиже
До милости саме и зрех са нас диже.
И к'о што желиш да с вас зреси оду,
Тако и ви мени дарујте слободу.*

(превод Живојина Симића и Симе Пандуровића)

Драме се баве питањем аутономије. Француски теоретичари се на себи својствен начин баве питањем аутономије. Ако бисмо то историзовали, могло би да се повеже са статусом француске академске заједнице, с везом између академске заједнице и политичке моћи, у оквиру јаког државног академског система, све од Луја XIV, у Француској, која неке одлике апсолутне монархије никад није изгубила. Понекад кажу за Француску да је монархија која се прави да је република. У контексту савремених питања о аутономији о којима се толико расправља на данашњим француским универзитетима, Шекспир се појављује као снажан модел за промишљање односа интелектуалаца, мислилаца, глумаца, уметника, стваралаца и, најпре, тржишних захтева, с једне стране, а потом политичког уплива, с друге. Шекспир се врло рано, већ у *Сонетима*, опсесивно пита о овоме. Он је наглашено свестан сопствене везе са својим покровитељима, с владарском моћи која контролише, наручује, цензурише његов рад. Из сонета у сонет он своју уметност и љубав посвећује лепом младићу, који заправо представља суверену моћ. Не знамо ништа о том младићу, чувеном господину В. Х. из *Сонета*, али је сасвим јасно да младић има читав низ својстава која га чине кнежевским покровитељем: аристократа је, налази се на месту моћи, утицаја, покровитељства. Но, из сонета у сонет, Шекспир инсистира на томе да:

„Ни мермер, а ни плоча што се злати
Кнежевска – стих мој неће надживети;“

Само ће песма преживети, постати бесмртна, надживети моћ, док је племић В. Х. заборављен за сва времена.

• На овом месту бисмо се могли још једном зайтићи о односу уметности према политичкој моћи, с једне стране, али и о естетској „сврховитости без сврхе“ да се изразимо Кантовим језиком, с друге. Последњих година се у проучавањима Шекспира уочава извесно померање клаина од политике ка естетици.

Један од најзанимљивијих обрта који се уочава у савременом проучавању Шекспира, који је унеколико и револуционаран, јесте окретање од француске теорије и ка немачкој филозофији. То се примећује у низу нај-

новијих тумачења. Приметно је да се смањује интересовање за Фукоа, и да се повећава се интересовање за Адорна. Мислим да је то стога што се француска теорија бави питањем моћи, и свеprisутности моћи, а немачка филозофија може да понуди бекство из сфере промишљања моћи у сферу промишљања естетског, које има важније место у немачкој него у француској филозофској традицији, штавише, Фуко чак и не размишља у терминима естетског. У Немачкој пак, од Шилера и Канта наовамо, промишљање уметности подразумева статус естетског феномена који се налази изван нужности политичке одлуке. То је, на свој начин, и опасно. Немачка се, с друге стране, суочила и са последицама „безинтересног“ статуса уметности, и става неполитичног човека, али интересовање за сврховитост без сврхе естетског чина и естетског објекта има велику и привлачну моћ у области проучавања Шекспира данас, многи аутори који пишу о Шекспиру окрећу се томе, и настоје да сагледају Шекспира као претечу моралне слободе и аутономије уметника.

• *Где налазимо ујориције за њако сагледавање Шекспира?*

Шекспир нам, од свих драмских писаца, пружа највише метатеатралности. Његови песници, драмски писци, сликари, ликови попут Петра Дуње из *Сна леиње ноћи*, изгледају као аутопортрети. Он, наравно, многим ликовима даје своје име Вилијам, попут пастира Вилијама у *Како вам драго*, или ђачића из *Веселих жена виндзорских*, који вара свог учитеља латинског, али он се, попут Хичкока, накратко појављује на сцени и у ликовима уметника. Тиме нам нуди метатеатрални оквир у којем се може сагледати и његов ауторски положај и околности којима је било окружено играње представе. Шекспирово позориште је самосвесно, оно је брехтовско колико и Брехтово позориште, оно показује да разуме сопствени процес настајања и на исти начин очућава, на исти начин се дистанцира од сопственог историјског тренутка, што омогућава разумевање стваралачког процеса, као код Брехта, као код Бењамина. Сада мислим на материјалне услове стваралачког процеса. Мислим да је Валтер Бењамин, заправо, фигура која повезује француску теорију која је донедавно доминирала у тумачењима Шекспира и немачку филозофију, којој се сада окрећемо. Када све то имамо у виду, а пре свега начин на који је код Шекспира присутна имплицитна уметничка самоосвешћеност у вези са слободом и неслободом уметности, односом драме и друштвеног, политичког и материјалног контекста у којем она настаје, у вези са условљавањем с једне стране, односно са успешним или неуспешним избегавањем услова и прелажењем постављених граница, с друге, можемо рећи да је код Шекспира присутна префигурација онога што данас називамо критиком и теоријом.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

z.b.nikolic@fil.bg.ac.rs

Др Радослав Љ. Ераковић и Др Зорица П. Хаџић

ПРЕНУМЕРАЦИЈЕ КАО ПРИЛОЗИ ЗА ИЗУЧАВАЊЕ ПРИВАТНОГ ЖИВОТА СРБА У 19. ВЕКУ (2)*

У другој свесци *Шале и сайири* Илије Огњановића Абуказема¹ наилазимо на следећу реченицу: „80.000 српских претплатника (слика, ал’ није из живота)“ (Огњановић 1881: 79). Констатација о идеалном броју претплатника издвојена је из цртице Нов Жил Верне у којој је писац лапидарно означио жалосна стања српске културе и књижевности. У време када се ова књига појавила, Огњановић се налазио у средишту новосадског литерарног живота. Био је од 1874. године уредник листа за забаву, поуку и књижевност *Јавор*, а од 1878. стожер и најважнији сарадник Змајевог *Сћармалоџ*.² Јасно је да су му, као уреднику *Јавора* и сараднику бројних листова, биле добро знане све невоље у вези са одржавањем континуитета излагања књижевне периодике, као и nelaгоде приликом прибирања средстава за штампање књига. Познато је да је *Сћармалом* после годину дана излагања претило гашење и због тога не изненађује што је Абуказем у веома популарним Шетњама по Новом Саду неколико пута ламентирао због немара и незаинтересованости претплатника на српске листове:

* Рад је настао као резултат истраживања у оквиру научног потпројекта Матице српске *Пренумерација на српску књиџу*, који се изводи под руководством проф. др Марије Клеут.

¹ Илија Огњановић Абуказем (Нови Сад, 1845 – Будимпешта, 1900), књижевник и лекар. Школовао се у Новом Саду, Карловцима, Печују, Пешти и Бечу. Након што је завршио студије медицине у Бечу, вратио се у Нови Сад. Објавио је књиге *Шала и сайири* (пет свезака 1880–1883), *Шала и лакрдија* (1880), *Веселе ђријовешке од Абуказема* (1889), *Гробови знаменијих Срба, шћо су им косћи у Новом Саду љокојане* (1890), *Занимљиве ђриче и белешке из животиа знаменијих Срба* (1900). Из медицинске струке штампао је брошуре: *О дифтеричној врајобољи* (1876), *Како се ваља чувати од колере* (1884), *Имена болести шћо смрт моџу да нанесу* (1894).

² Илија Огњановић је уређивао *Јавор* до 1892. године. Змајев *Сћармали* излазио је у Новом Саду од 1878. до 1889. године; Абуказем је био најзанимљивији сарадник листа, а посебну популарност имале су његове Шетње по Новом Саду које су излазиле у континуитету од 1878. до 1884. године.

„Дошав кући затечем на столу листове 'Просвету' и 'Нову школу', оба се листа туже на неучешће публике српске – а кад сам заспао а ја сањам, како су се све српске читаонице и општине претплатиле на та наша два ваљана просветна часописа. Ал' ко ће још сну веровати: 'Сан је лажа, а наша српска немарност је истина!'“ (Аб.[Огњановић] 1878: 16);

„Кад се човек шеће данас по улицама, онда – с обзиром на најновије догађаје у свету – наиђе прво на будући жељезнички мост између Новог Сада и Варадина, спотакне се о нацрт нове колективне ноте о грчком питању; запне за окупацију Новог Пазара од стране Аустро-Угарске; гурне на страну позиве на претплату на новине и друге листове; прескочи позив на припомоћ поплављенима и гладујућима (...)“ (Аб.[Огњановић] 1880: 178);

„На пример; кад један дечији лист има једва 200 претплатника, а само у Новом Саду има 1200 школске деце, па кад се онда запитамо: А где је Банат, Бачка, Црна Гора – што српско бити мора? где су Срби 'од Пеште даж' до Черне-горе' итд? па онда кад се запитамо: а где је Кикинда са 12.000 Срба? Где је Панчево са 10.000 Срба? Где су Меленци са 9000 душа? Где је Сентомаш са 5000 Срба? Где је Бечеј са 9000 становника? Где ли Сомбор, сместиште српске учитељске школе, та учитељи треба бар да знају шта је дечији лист за школску децу и да им га умеју осладити? Па где је Вршац, па онда где је Београд и тако даље и све даље, а никако да дође ближе?“ (Аб.[Огњановић] 1880: 210).

Из године у годину, све до окончања сарадње у *Стирмалом*, Огњановић је упозоравао на незавидно стање српских књига и листова, користећи сваку прилику да позове читаоце на претплату. Истини за вољу, у својим прилозима није јадиковао само због слабог одзива читалачке публике, него је осуђивао и свакојаке књижевне огласе, позиве на претплату, као и претплатнике на књиге које не завређују велику пажњу читалаца. Због тога је, примера ради, књига *Оймен свей, ујујисџиво како ѿреба да се влада оймен свей у друшћиву. По ѿријознаџим сѣираним изворима, а ѿрема наџим ѿриликама сасѣавио П. Димитријевић*, својом темом била чест предмет његовог чуђења, неверице и подсмеха.³

Немар и инерција српске читалачке публике често су се огледали у одзивима на претплату. Најзад, није ли слаба заинтересованост претплатника обележила и појављивање данас најпознатијих песничких збирки Јована

³ Сличне примере неверице и чуђења можемо пронаћи и у подлицима оновремене књижевне периодике. Ове белешке доносе веома занимљиве податке који су, неретко, пропраћени духовитим коментарима. Примера ради, интересантно је пратити опаске уредништва у подлицима *Комарца* и *Данице* током 1863. године о (не)очекиваном одзиву пренумераната на Даничићев *Рјечник из књижевних сѣарина срѣских* и *Србску ѣрамаџику* Димитрија Чобића. Даничић, за разлику од Чобића, никако није имао среће са предбројницима. Из једног подлистка види се да је Чобићу пошло за руком да прикупи 1913 претплатника на своју књигу, док Даничић није успео да прода ни 200 примерака свог *Рјечника*!

Јовановића Змаја? Његови *Ђулићи* имали су мали број пренумераната, а *Ђулићи увеоци* чекали су десет година да изађу из штампе управо због недовољног броја заинтересованих читалаца. Новосадска *Даница* коју је покренуо Ђорђе Поповић Даничар, у броју од 10. септембра 1862. године, објавила је текст „Један рачун са публиком“. Повод „рачуна“ са публиком био је слаб одзив пренумераната на *Ђулиће*:

„Читаоци наши сећаће се (и ако се сами не сећају, ево ми их опомињемо), да је наш Јован Јовановић пролетос позвао на пренумерацију на збирку својих песама, које је под насловом *Ђулићи* хтео издати. Јован Јовановић врло лепо пева, има их, који једва чекају, да што од њега читају. Ми се хвалимо, кад какву песму његову читамо, како смо страшно напредовали; по свему томе могло се дакле мислити, да је све листом нагрнуло, да купује *Ђулиће*.

Али на жалост није тако!

Је ли то талија Јовановићева, или су какве околности у самом ваздуху – тек он није сретан са својим делима! Ево преклане са Источним бисером. Дође нешто преко 60 пренумераната! Мислите ли да је данас сретнији? Данас нема ни шесет пренумераната на своје *Ђулиће* (Поповић 1862: 410–411)⁴

Сасвим је сигурно да је тада седамнаестогодишњи Илија Огњановић заинтересовано пратио писање *Данице*, те му ни овај текст, из пера уредника листа, није промакао. Можда не бисмо много погрешили уколико претпоставимо да је и сам прикупљао пренумеранте за Змајеву песничку збирку. (Уредник *Данице* овим „рачуном“ желео је, најпре, да анимира Српкиње и омладинце на сакупљање пренумераната на *Ђулиће*.) Иако историја српске књижевности најчешће памти Огњановића као блиског Змајевог пријатеља и сарадника, 1862. године они су се само површно познавали.⁵ Змај је те године у свом *Јавору* похвалио Огњановићев књижевни дар и штампао му једну песму, а даровити гимназијалац запао је за око и осталим уредницима новосадских листова.⁶ Био је то период његовог уласка у књижевност. Дванаест година млађи Илија Огњановић се, када је Змај мучио муку са сакупљањем пренумераната на *Ђулиће*, спремао да из Новог Сада пређе у Карловце јер је уписао вишу гимназију. Будући више него оскудног материјалног стања, Илија Огњановић био је приморан да се довија на различите

⁴ У хронолошким подацима о животу и раду Јована Јовановића Змаја, Младен Лесковац је унео малу забуну условљену нехотичном омашком – наводећи део из Даничаревог „рачуна“ са публиком, погрешно је цитирао последњу реченицу овога навода, стављајући Даничару у уста речи да Змај нема ни „*шесџ*“ (подвлачење Р. Е. и З. Х.) пренумераната на своје *Ђулиће*! (Лесковац 1983: 36) Овом омашком само је заострен податак о малом броју Змајевих претплатника.

⁵ Наговештај њихове озбиљније сарадње догодио се 1864. године, у време када је Илија Огњановић учио гимназију у Печују. Ова сарадња се додатно учврстила Огњановићевим доласком у Пешту, у Текелијанум, где се и Змај тада налазио.

⁶ Поједине Огњановићеве прилоге из рукописног листа *Зоља* преузео је Ђорђе Рајковић и штампао их у *Комарцу*.

начине како би се школовао. Подршка сиромашном гимназијалцу, у време када му је, верујемо, била преко потребна, није дошла од Змаја. Творац *Ђулића*, оженивши Ружу Личанин, проживљавао је најсрећније тренутке у својој новооснованој породици. Илија Огњановић је 1862, две године након мајчине смрти, остао и без оца. Змајева срећа није имала слуха за невоље са којима се суочавао млади гимназијалац. Ипак, људску самилост према талентованом писцу-почетнику показао је Ђорђе Поповић Даничар, уредник *Данице*.

У једном писму упућеном Даничару, Илија Огњановић је поменуо породичну ситуацију и недаће које су га снашле:

„Ја сам се налазио у невољи, требало ми је туђе помоћи. Ја сам се невоље ослободио, јер сам помоћи добио. Представите молим Вас себи како ми је јадно стање било: родитеље изгубио, брата, једину још потпору, хоће да узму у солдате; имања не ма никаквога; а ја тек нижу гимназију вршио! – Шта сам у тим околностима могао очекивати? Ништа друго, него пропаст, очевиту пропаст. Јер за друго шта већ нисам био способан, а у школу даље не могу, јер ми оскудевају средства. На срећу добијем стипендију, ал' та је тако малена, да би с њоме тек по године на крај изићи могао. У том незгодном стању почесте ми Ви помагати, и ја сам ето хвала богу науке наставио, без да сам их морао прекидати, као што су многи због сиромаштва свог чинили“ (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863: 7).

Даље у писму Огњановић захваљује свом добротвору, Даничару, за све што је за њега учинио. У чему се огледало Поповићево добротворство крије продужетак писма. Пре него што га откријемо, навешћемо податак да је Ђорђе Поповић слао Илији Огњановићу *Даницу* и у Карловце – бесплатно. Открићем шта се, заиста, скрива иза ове чињенице, започиње прича о пренумерантима које је гимназијалац Илија Огњановић прикупио на Даничарев лист. Огњановићев ђачки дневник започет у Карловцима 1. октобра 1862. године, а окончан у Печују 8. децембра наредне године, разоткрива у какву се везу може довести Даничарево добротворство са пренумерантима и *Даницом*.⁷

Познато је да Ђорђе Поповић није имао великих проблема са прикупљањем предбројника у првим годинама излагања *Данице*, што потврђују и његова писма упућена Ђури Јакшићу.⁸ Око себе је окупио најбоље и најгласовитије сараднике, па су у *Даници* објављивали Лаза Костић, Змај, Ђура Јакшић, Јаков Игњатовић, Љуба Ненадовић и многи други угледни српски

⁷ Ђачки дневник Илије Огњановића чува се у Рукописном одељењу Матице српске под сигнатуром М. 8. 863.

⁸ У писму од 19/31. јануара 1861. Поповић пише Јакшићу да на *Даницу* има 900 претплатника (Јакшић 1978: 80). Наредне године, у фебруару, Даничар обавештава Јакшића да има 700 претплатника на лист, али да и даље са *Даницом* боље пролази него што се надао (Јакшић 1978: 128).

књижевници.⁹ Даничар је око свог листа сакупљао и младе људе. И Илија Огњановић је, долазећи из Карловаца у Нови Сад, одлазио у посете и Ђорђу Поповићу Даничару. Из тих посета враћао се богатији бар за једну књигу; никада празних руку. Временом, постао је и сарадник његовог листа.¹⁰ Прва помисао која се намеће – да се Даничарево добротинство огледало у бесплатном слању *Данице* и поклањању књига сиромашном гимназијалцу – навела би на погрешан и брзоплет закључак. Због тога ћемо се окренути ђачком дневнику Илије Огњановића.

Из записа од 27. децембра 1862. године, сазнајемо да је Огњановић био код Даничара у Новом Саду и „том приликом дао му 6 предбројника на његов лист“, а од њега добио „’Путника’ св. 4., и три комада ’Бирчанина Илије’“ под условом да један себи задржи, а два подели сиромашним ђацима (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863: 30). Фрагменти дневничких записа Илије Огњановића који следе још ближе откривају природу њихове сарадње:

„Био код г. уредн. Данице и предао му на Сеобу Србаља, драму од Ђ. Јакшића три предбројника (...)“ (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863, 27. фебруар 1863: 52);

„Написао квиту за трећу рату моје стипендије. Био у читаоници. Добио од г. Ђ. Поповића за моје претплатнике ’Сеобу Србаља’ (...)“ (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863, 27. март 1863: 55);

„(...) Добио један лепо увезан примерак ’Сеобе Србаља’ од г. Ђ. Јакшића ’у знак пријатељства’“ (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863, 1. април 1863: 56);

„Био код г. Ђ. Поповића уредн. Данице и однео му 11 предбројника на дело, што га је он превео и издао ’Јунака нашег доба’ но он ми даде 12. комада исте књиге, казавши ми да новце себи задржим, и осим тога да ми још неке књиге на поклон (...)“ (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863, 6. јун 1863: 64).

Пажљивим ишчитавањем дневничких записа разазнаје се да Илија Огњановић није сакупљао само пренумерацију за *Даницу* већ да је налазио предбројнике и за Љермонтовог *Јунака нашег доба* објављеног у преводу Ђорђа Поповића, *Сеобу Србаља* Ђуре Јакшића, *Немању* Јована Суботића, *Банатске ђесме*... Колико је био успешан у прикупљању пренумераната и за које све књиге их је сакупљао, не знамо. Из наведеног записа видимо да је имао једанаест претплатника за *Јунака нашег доба* и да му је поклоњен сав новац који је као претплату на ову књигу сакупио. Тачан број и имена

⁹ Забележено је да је Ђорђе Поповић Даничар „завео прве хонораре за литерарне радове, од 40 до 100 дин. по штампаном табаку“ (Аноним 1902: 1348), што је, верујемо, знатно допринело и одзиву бројних књижевника на сарадњу.

¹⁰ Илија Огњановић је у *Даницу* сарађивао од 1862. до 1865. године. Отпочео је сарадњу 10. јула 1862. године када му је штампана песма *И ја сам им’о*. Попис осталих прилога Илије Огњановић објављених у Даничаревом листу видети у књизи Иванке Веселинов *Даница, садржај и његови регистар* (Веселинов 1984).

свих његових предбројника не могу се данас докучити. Ипак, имена неких су записана у дневнику и тако су остала сачувана до наших дана. Реч је о предбројницима на *Даницу*. Огњановићеви претплатници на *Даницу* нису припадали различитим сталежима; сви су били ђаци и било их је укупно једанаест. На овом месту наводимо Огњановићев списак, заједно са подацима о разреду који похађају, и периоду на који су се претплатили (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863: 34):

Име и презиме; чин; школски разред; на коју четврт плаћено

1. Петар Стевановић; ђак; V; I, II
2. Данило Ђорђевић; ђак; V; I, II, III, IV
3. Емил Тимић; ђак; V; I, II, –
4. Машић Илија; ђак; V; I, II, III
5. Радуловић Јосиф; ђак; V; I, II, III, IV
6. Јаковљевић Коста; ђак; V; I, II
7. Поповић Сава; ђак; V; I, II
8. Чупић Корнелиј; ђак; V; I, II
9. Милан Димитријевић; ђак; VI; III (-30 н.)
10. Јован Стевановић; ђак; VI; III
11. Сава Петровић; ђак; VI; III

Поменули смо да је Даничар помоћ и подршку Илији Огњановићу указивао тако што му је бесплатно слао *Даницу*, а видели смо да му је и књиге поклањао. У знак захвалности, Огњановић је започео да скупља предбројнике на *Даницу*. Није могао ни да наслути какво ће бити Даничарево уздарје. Када му је однео сакупљене новце, Поповић му је, ненаметљиво, предложио: „Ако можете а ви Огњановић скупите што више предбројника за 'Даницу', па ми пошљите њихова имена а *новце себи задржите* (подвукао И. О.); вама је с отим нешто поможено, јер вам је стипендија мала! И немојте то никоме говорити!“ (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863: 33). Дакле, Огњановићу не само је ишао новац од књига за које је сакупљао пренумеранте већ и од прикупљене претплате на *Даницу*!¹¹ У помињаном писму упућеном Ђорђу Поповићу Даничару налази се и један такав рачун:

„за 'Јунака нашег доба' (13 ком. по 50 н.) – 6 ф. 50 н.
за 'Немању' (10 ком. по 50 н.) – 5 ф.
за 'Банатске песме' (20 ком. по 20 н.) – 4 ф.

15 ф. 50 н.
за *Даницу* 25 ф.

Свега у аустр. вр. ф. 40 ф. 60 н.“
(Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863: 8)

¹¹ Иначе, сакупљачи претплате на *Даницу* су се награђивали. У позивима на претплату објављеним у *Даници* налазимо да се „родољубивим скупитељима“, као награда за труд, на сваких шест егземплара давао један на дар (Уредништво „Данице“ [Поповић] 1862: 300).

Сакупљање пренумераната, уз стипендију коју је добијао, омогућило је Илији Огњановићу да безбрижније настави своје школовање. Када се узме у обзир годишњи износ стипендије коју је примао, а та сума, према Огњановићевом дневнику износила је „126 ф. а. вр.“ (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863: 41), можемо да закључимо да је Даничарева материјална потпора била кључна јер је омогућавала лакшу егзистенцију. Са друге стране, књиге које је од њега на поклон добијао, одредиле су и учврстиле Огњановићево интересовање за књижевност.¹² Временом је и сам постао велики поштовалац писане речи и предани чувар књига које је марљиво сакупљао и посвећено бирао за своју приватну библиотеку.¹³ Због свега тога, име Ђорђа Поповића Даничара заслужено се нашло на почасном месту у Огњановићевом јачком дневнику. Животне прилике су, временом, удаљиле Даничара и Огњановића, а пријатељство са Змајем постајало је присније. Оно се, међутим, није зачело док је Огњановић био у Карловцима. Као и Даничару, Огњановић је и Змају из Карловаца долазио у посету, позајмљивао од њега књиге на читање, био је пренумерант на *Комарца*, примао *Јавор*... Његове дневничке белешке то и потврђују:

„Пре подне сам отишао у Нови Сад. – Био сам неким послом (због предбројника) код г. уредника 'Јавора', и пренумерирао сам се на 'Комарца' (три месеца). – Био сам у читаоници и код неких мојих рођака“ (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863, 5. јануар 1863: 46).¹⁴

„Пре подне били код мене Миша и Сима Поповић, који је такође овде у Новом Саду, а после подне сам био у читаоници, а затим код г. Рајковића, мога бившег учитеља. Пре вече код Данила, после тога код г. Јовановића уредника 'Јавора'; он ми је дао на читање Шафариково дело, 'Slawische Altertümer' I. (преведено на немачки са чешког)“ (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863, 2. март 1863: 52).

У дневничким записима Илије Огњановића нема, међутим, ни најмање назнаке да је Змај понудио било какву помоћ сиромашном гимназијалцу. Уколико и јесте, то никако није било онако широкогрудно, како је то чинио уредник *Данице*. Потпора Ђорђа Поповића била је деликатна и ненаметљива,¹⁵ а Змајева, по свему судећи, никаква. У супротном би даровити гимназијалац

¹² У дневнику се налази недовршен списак књига које је Даничар поклатио Огњановићу.

¹³ Витети његову преписку са Змајем објављену у суботичком *Дневнику* 1930. године.

¹⁴ Уредник *Комарца* тада није више био Ђорђе Рајковић; заменио га је Јован Јовановић Змај.

¹⁵ У једном писму Ђури Јакшићу Поповић је проговорио и о незахвалној улози мецене: „Ја сам увек био противан сваком меценатству, ма у истину оно и било пробитачно овде ил' онде. Редко се кад нађе мецен, који неби за своју подпору какве такве награде тражио. И сам сам био стипендиста, и сам сам у неку руку уживао помоћи, пак знам, да је то мука жива за човека, који хоће, да је самосталан, кад се мора на овог или онога обзирати“ (Јакшић 1978: 80).

сасвим сигурно у свој дневник забележио и тај податак. У дневнику су лепе речи биле резервисане за Ђорђа Поповића.¹⁶

Било како било, на случају Илије Огњановића Абуказема показало се да проучавање историје пренумерације на српску књигу не доноси само општу слику приватног живота у 18. и 19. веку, већ може да осветли и историју приватног живота појединца. Прецизније, сматрамо да је наше истраживање пружио конкретне доказе о томе колико су недовољно проучени догађаји из Абуказемове биографије, попут „монотоног” прикупљања пренумерација и сарадње са беневоолентним уредником *Данице*, допринели образовању и младалачкој афирмацији изузетно значајне личности у историји српске културе.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. Ђорђе Поповић Даничар. *Бранково коло* VIII/42-43 (1902): 1347–1353.
 Аб.[Огњановић, Илија]. Шетња по Новом Саду II. *Сѣармали* I/2 (1878): 15–16.
 Аб.[Огњановић, Илија]. Шетња по Новом Саду XLIX. *Сѣармали* III/23 (1880): 178–179.
 Аб.[Огњановић, Илија]. Шетња по Новом Саду LIII. *Сѣармали* III/27 (1880): 210.
 Веселинов, Иванка. *Даница, садржај и предметни режисѣар*. Нови Сад: Матица српска, 1984.
 Јакшић, Ђура. *Прејиска* (приредио, предговор и напомене написао Душан Иванић). Београд: Слово љубве, 1978.
 Лесковац, Младен. Јован Јовановић Змај (хронолошки подаци). у: Јован Јовановић Змај, *Ђулићи. Ђулићи увеоци* (приредио Бошко Петровић), Одабрана дела Јована Јовановића Змаја I. Нови Сад: Матица српска, 1983: 7–119.
 Огњановић, Илија. *Шала и сѣиѣра* (св. 2). Нови Сад: Књижара Луке Јоѣића и друга – Српска штампарија Свет. Милетића, 1881.
 Поповић, Ђорђе. Један рачун са публиком. *Даница* III/25 (1862): 410–411.
 Уредништво „Данице“ [Поповић, Ђорђе]. Позив на предплату. *Даница*, III/18 (1862): 300.
Даница. Ђ. Поповић (ур.). III/1–36 (1862): 1–588.
Јавор. Ј. Јовановић (ур.). I/1–36 (1862): 1–288.

¹⁶ У Карловцима 25. децембра 1862. године, Огњановић, поводом доброчинства Ђорђа Поповића Даничара, записује у дневник: „Благо њему с отим срцем, благо сирочету с таквим добротвором, благо народу који има синова са тако племенитом душом! Живео честити г. Ђ. Поповић! Дај боже, да срећан буде онај, кога сироче благосиља!“ (Огњановић, РОМС, инв. бр. М. 8. 863: 34). Уз Ђорђа Поповића, Огњановић својим добротвором назива и новосадског пароха Андрију Монашевића.

РУКОПИСНА ГРАЋА

Огњановић, Илија. *Дневник*. Карловци–Печуј: РОМС, инв. бр. М. 8. 863.

Др Радослав Љ. Ераковић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад
rasha@ff.uns.ac.rs

Др Зорица П. Хаџић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад
zorica_hadzic@ff.uns.ac.rs

МЕТОДОЛОШКО САМОПРЕИСПИТИВАЊЕ
У ЕРИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ(Адријана Марчетић. *О новој компаратистички.*
Београд: Службени гласник, 2015)

У разматрању теоријских и методолошких питања једне дисциплине, као и у тумачењу књижевних дела, има нечег налик игри која се протеже у времену, и у коју се теоретичари, критичари и тумачи укључују када дође њихов тренутак, остављајући траг свог разумевања проблема у транстемпоралном постојању дисциплине. Историја компаратистике показује да су од њеног настанка у деветнаестом веку постојале различите школе и унутар њих различити приступи. Не постоји, дакле, једна методологија упоредног проучавања различитих националних књижевности; историчност методологије подразумева да свако време тражи своје одговоре. У студији под насловом *О новој компаратистички*, Адријана Марчетић разматра питања која се компаратистима намећу управо сада. Оглашава се после аутора који су, у контексту југословенске и српске компаратистике, методолошки преиспитивали могућности упоредног проучавања књижевности када је дисциплина била у свом зениту – Зорана Константиновића, Светозара Петровића, Иве Тартаље, и након потоњих студија Зорана Милутиновића и Гвоздена Ерора, објављиваних у првој деценији двадесет првог века, проналазећи притом аутентичан угао гледања и аргументацију. У средишту ауторкине пажње су велике цивилизацијске промене, које воде до непрепознатљивости првобитних полазишта упоредног проучавања националних књижевности, односно *свејске књижевности*. Најочљивије и најалармантније промене огледају се у удаљавању од читања самих књижевних дела. Адријана Марчетић критички приказује актуелне компаратистичке моделе и настоји да понуди нови/стари лек за враћање тексту, његовом облику и смислу, као и својствима која уметнички текст чине јединственим и непоновљивим естетским постигнућем, видом остваривања аутентичне, оригиналне, креативне међуљудске и интеркултуралне комуникације. Компаратистика је – као и друге хуманистичке дисциплине – у кризи, а пред ауторком се нашао изазов суочавања са кризом.

На самом почетку књиге, Адријана Марчетић, да не би било неспоразума, наглашава да термин *компаратистика* користи у најширем смислу, како каже: као неку врсту 'кишобрана' за појмове *компаративна, олимпијска, свејска књижевност*, међу којима је могуће, као што знамо, правити суптилне разлике, које ауторка, када је потребно, разуме се, има у виду. Такође, одмах објашњава да разлога за бригу у вези са будућношћу дисциплине има, али нас исто тако и подсећа да је од препо-

знавања упоредног проучавања различитих књижевних традиција као посебне хуманистичке гране, почетком деветнаестог века, било толико промена парадигми, метода, па чак и самог предмета проучавања, да се може говорити о специфичној *вишталности, еволутивном појенцијалу*, „способности да се упоредно проучавање књижевности у методолошком смислу прилагоди новом културно-историјском контексту“ (*О новој компаратистички*, 9). И ту је, чини се, употребљена кључна синтагма за ову књигу: ауторка тврди да је „управо *импулс ка методолошком самореиситивању* својствен самој природи компаратистике“ (Исто), те да компаратистима никад није заморно да расправљају о сопственом методу. Говорећи о савременом проучавању светске књижевности, два питања препознаје и издваја као најважнија. Да ли се, како и колико књижевност у данашње време проучава *као књижевност*, да ли се проучава литерарност, колико је пажња проучавалаца усмерена ка посебним својствима уметничких, вербалних остварења људског духа? Зашто и како доминирају интердисциплинарни приступи у којима се књижевност види као један од видова симболичких, културних, политичких, идеолошких кодова? Не може се порећи дубока међузависност књижевности и, фукоовски речено, *дискурзивне формације, ејисистеме, архива*, или, лакановским појмом исказано – *симболичкој сисистема*, али се не сме у потпуности занемарити испитивање естетске јединствености књижевног израза.

Читаоцима ће бити посебно занимљиви прикази данашњег реалног стања на америчким универзитетима и описи компаратистичких курикулума који су углавном интердисциплинарни, и све чешће заправо помоћни, у оквиру студија језика, филозофије, антропологије, психологије, политикологије. Упоредо с тим, драгоцено је подсетити се историје америчке компаратистике, елитне и елитистичке области у којој су се кретали полиглоте и познаваоци пет великих европских традиција (италијанске, француске, енглеске, немачке, шпанске) али и руске и америчке књижевности. Данас је, међутим, упоредно проучавање светске књижевности у највећој мери окренуто постколонијалном хоризонту. Како је дошло до тога да евроцентрична и постколонијална перспектива замене места? Има нечега у аргументацији Давида Дамроша, једног од најзначајнијих савремених теоретичара компаратистике, који је у ставу америчког упоредног проучавања западног каноно видео „прикривено уверење у сопствену изузетност“, што је, логично, изазвало померање клатна ка полу афирмисања и проучавања постколонијалних култура. Тако је, на пример, Гајатри Чакраворти Спивак, полазећи од деконструкције (као прва докторанткиња Пола де Мана), феминизма и постколонијалне теорије – којој је сама допринела и у базичном, концептуалном, смислу – традиционалном евроцентричном канону супротставила транснационалну целину оних књижевности које су својевремено остале изван видокруга. Занимљива је њена паралела између препознавања и постепеног признавања европских народних језика на почетку ренесансе (Данте је целокупним својим делом, а најексплицитније списом *De vulgari eloquentia*, настојао да ученим људима докаже да се на италијанском *може* стварати књижевност), и, како Г. Ч. Спивак сматра, данашње потребе да се препознају културни потенцијали језика који нису сматрани језицима културе. Значајно је и њено инсистирање на проучавању хибридних идентитета; може се применити на исте те ренесансне ауторе који су живели, мислили и писали на два језика, а и нас се озбиљно тиче, јер људи који данас стасавају у свим деловима света читаоци су, и писци, *са хибридним идентитетом*. Адријана Марчетић је, међутим, у праву, када каже да се у концепцији Г. Ч. Спивак више рачуна на разумевање целине других култура и књижевности као израза идентитета, идеолошких, политичких, расних и класних питања, а мање на естетску природу књижевности. Премда, истини за вољу, треба узети у обзир и предговор за изабране текстове Г. Ч. Спивак, објављене под насловом

Естетско образовање у ери глобализације (An Aesthetic Education in the Era of Globalization, 2012). У њему – ослањајући се на Пола де Мана, преко кога сеже до Шилера, и посеже за метафоричким одређењима разума као мушког, а естетске перцепције као женског домена – теоретичарка постколонијализма и ауторка књиге о компаративној књижевности под насловом *Смрт дисциплине (Death of a Discipline, 2003)* поверење у опстанак проучавања књижевности и култура полаже у домен естетског/женског.

Другу концепцију представљену у првом поглављу књиге Адријане Марчетић чине тзв. студије превођења, а формулисала ју је Емили Аптер у књизи из 2006. године *Зона превођења. Нова комјаративна књижевност*, која нас најексплицитније уводи у срце политике. Познавање других језика (секундарно, само последично и колатерално, и књижевности) за њу је, из америчке перспективе, „питање рата и мира“, или, упрошћено речено: 'могућег непријатеља треба упознати', што само потврђује стару истину да су оријенталистика и славистика на Западу увек проучаване сврховито, у зависности од политичких потреба, па су чак и процвати ових дисциплина повезани са геополитичким интересима. Код Емили Аптер је, уз то, најављено доба постнационалне, планетарне књижевности, као система у којем се бришу границе међу националним књижевностима, време креолизације језика и књижевности, стандардног постојања у два стопљена језика, у којем један (енглески) несумњиво има примат. Адријана Марчетић тим поводом, указује на проницљиво предвиђање Ериха Ауербаха – чије име представља синоним за филолошку ерудицију, књижевну анализу и комбинацију пажљивог читања и широке културно-историјске слике у проучавању светске књижевности – исказано још 1952, у тексту *Филологија светске књижевности*. Ауербах је, наиме, написао да ће „...на јединствено организованој земаљској кугли преживети и опстати само једна једина књижевна култура, чак и са могућношћу да за сразмерно кратко време преостане само мали број језика, а можда ускоро и само један“.¹ Истовремено је запањујуће и задивљујуће што је Ауербах још тада сагледао изједначавање и стандардизацију, концентрацију истоветности, са којима се ми данас суочавамо. Коментаришући иманентно својство компаратистике да повезује културе, Адријана Марчетић, примећује да ни у најбољим годинама дисциплине, од краја Другог светског рата до осамдесетих, она није била лишена политичке сврхе, само што је тада владала космополитска идеја превазилажења националних провинцијализама, док је данас на делу глобалистичко потирање разлика, што би се мање односило на Спивакову, а већма на Емили Аптер, а потом и на Франка Моретија и Паскал Казанову, чијим концептима се Адријана Марчетић бави у другој половини своје студије. Методолошко преиспитивање, које спроводи критички и полемички, ауторка застича на увидима о недостатку методолошке инвенције, презасићености теоријом и окретању од књижевности као уметничке чињенице и ка књижевности као идеолошком дискурсу, као и на перцепцији ширења медија масовне комуникације у дигиталној сфери, и најзад, на разумевању промена у оквирима светски схваћеног тржишта рада и образовања, те промена политичких и идеолошких доминанти у глобализованом свету.

Пре него што се критички позабави теоријама Франка Моретија и Паскал Казанове, два велика поглавља *Комјаративистика као академска дисциплина* и *Комјаративистика као научна дисциплина* посвећује историји упоредног проучавања књижевности. То су целине која доносе рекапитулацију познатих момената

¹ Ерих Ауербах, *Филологија светске књижевности*, превео Томислав Бекић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића 2009, 115.

у развоју компаратистике, али Адријана Марчетић је и у том контексту пронашла сопствену тачку гледања, сопствени глас, и читалац се са задовољством препушта њеној гипкој реченици и вешто одмереној комбинацији приповедања и приказивања методолошких постулата и теоријских увида: од Вилмена и његових предавања из 1828–29, преко Филарета Шала, Едгара Кинеа у Француској, потом Гетеовог развијања појма светске књижевности, значаја Хердера и Лесинга за упоредно проучавање европских књижевности, преко Метјуа Арнолда у Енглеској, Веселовског и Русији, Крочеа у Италији, и затим: од Балденспержеа и Пола Азара, те Ван Тигема, у Француској, Жирмунског и других руских формалиста, до Ериха Аuerбаха, Леа Шпицера и Ренеа Велека у Америци. Чини се да су најподробније приказани у нашој средини сразмерно мање познати детаљи у вези са историјом америчке компаратистике.

Поглавље *Интердисциплинарна компаратистика* бави се теоријом Франка Моретија, која доноси нови појам *канона*, не више заснованог на цивилизацијским својствима аутентичног естетског израза и универзалног разумевања хуманости, као у случају Гетеовог појма светске књижевности, већ формираног на основу географског порекла. Светска књижевност се, из перспективе Франка Моретија, поистовећује с планетарном књижевном продукцијом, која се, по свом настанку, дели на *центар*, *периферију* и *полупериферију* (*Atlas of the European Novel 1800–1900*, 1998; “Conjectures on World Literature”, *New Left Review*, 2000). Амбицију да проучи формалне – пре свега жанровске – и тематске одлике светске књижевне продукције, Морети заснива на тзв. *даљинском читању* (*distant reading*), то јест подацима који долазе од проучавалаца књижевности задужених за појединачне традиције. Тако прикупљене податке Морети, у књизи *Графикони, мапе, скица* (*Graphs, Maps, Trees*, 2005), користи као основу за истраживање *компаративне морфологије*, која се, међутим, не задржава на компаративној структуралној анализи, већ трага за друштвеним односима иза књижевних форми и значења. По Моретију, дела постају део светског књижевног канона захваљујући својој популарности у неколико генерација читалаца, чиме се књижевност приближава индустрији забаве, па се као таква сагледава и процењује. Популарност се појављује као нека врста дарвиновски схваћене способности за опстанак најприлагођеније врсте, али и као делатни чинилац у сфери економски схваћење понуде и потражње на тржишту фикције.

Поглавље *Социологија или књижевност* посвећено је концепту *свешке књижевне републике*, из истоимене књиге француске компаратисткиње Паскал Казанове. Казанова заступа један проблематични еволуционизам, у којем се испитује књижевни живот кроз историју светске књижевности, и опет се, на други начин него код Моретија, фокус не усмерава на сама књижевна дела. По Казанови, појединачне националне књижевности се, када улазе у интернационални контекст, еманципују од ограничености својих традиција. Интернационализација је, за Казанову, вредносна категорија и води ка замени посебних националних традиција једним универзалним културним моделом. И она, као и Морети, идентификује центре књижевне оцне и арбитраже: најпре у Паризу (где је, на пример, ‘канонизован’ Фокнер, када га је открио и препоручио Сартр, или где су у *свешку књижевну републику* увршћени латиноамерички писци Кортасар, Маркес, Фуентес, као и Данило Киш), да би као потоње најутицајније центре књижевне процене истакла Лондон и Њујорк. Место где се потврђује вредност неког дела, где се формирају мерила, Казанова назива *књижевним жриничким меридијаном*. О самим делима је, међутим, када нису ‘канонска’ у ужем смислу, па и о читавим традицијама, врло често обавештена из друге руке, о чему ће се читалац уверити читајући подробне коментаре Адријане Марчетић оних делова Казановине књиге који се тичу српске

књижевности. Полемички текст је, тим поводом, на енглеском језику објавио Зоран Милутиновић (*Territorial Trap: Danilo Kiš, Cultural Geography and Geopolitical Imagination, East European Politics and Societies* 28, 2014), а Адријана Марчетић се надовезује на ту расправу.

Аргументација Адријане Марчетић заокружује се поентама из последњег поглавља *Компаративистика као филолошка дисциплина* и посебно из одељка *Интерпретативна филологија*. Ауторка конструктивно позива на то да се поново препозна значај и неопходност *чињања*, сагледавања естетске посебности и тумачења смисла појединачних књижевних дела. Између давно превазиђених варијанти позитивистички схваћеног књижевног историзма и из њега произашлих историја књижевности, минуциозно опскрбљиваних чињеницама о епохама, правцима, писцима и делима, као и пратећих компаратистичких анализа, с једне стране, и постмодерних интердисциплинарних и интернационалних тенденција ка глобализацијском стапању различитих традиција и замагљивању границе између уметности и других видова најшире схваћене књижевне продукције, с друге стране, Адријани Марчетић се метод којим се може очувати смисао проучавања књижевности – у њеној естетској и цивилизацијској специфичности – указује филолошка и херменеутичка пракса Ериха Аuerбаха. Тиме се подразумева усредсређивање на конкретан текст неког дела, које прати филолошка, естетска/формална анализа, али и повезивање са контекстом и целином цивилизације, уз поуздану филолошку спрему, опсежну хуманистичку ерудицију, херменеутичку и имагинативну живост и креативност. „Аuerбахов приступ књижевном тексту је“, каже Адријана Марчетић, „такорећи двосмеран: он, с једне стране, обухвата пажљиво читање самог текста, анализу његових граматичких и стилских особености, док с друге стране, 'отвара' текст и његово значење ка ширем књижевном и друштвено-историјском контексту.“ На тај начин се, такође, добија 'велика слика' – сам Аuerбах је тврдио да му је циљ да напише историју, и да тексту никад не приступа као изолованом феномену – али се не губи из вида јединственост и непоновљивост уметничких постигнућа у тексту. Када се изложи овакав, на светској методолошкој компаратистичкој сцени сада већ увелико скрајнут, али не и сасвим искорењен приступ, готово да се намеће једна еколошка аналогија, сасвим супротна Моретијевом дарвиновском цинизму: ретке и драгоцене врсте би, ипак, требало сачувати.

Импонује способност Адријане Марчетић, да се, у постојећем светском контексту, мисли и пише *against the grain*, насупрот доминантним методолошким тенденцијама, али та критичка аргументација не допире, бојати се, до одредишта којем би требало да буде намењена, и тиме се, авај, показује да су Спивак, Морети и Казанова у нечему у праву: тзв. мале културе и тзв. мали језици не доспевају до подијума на којем се игра светска концептуална и методолошка партија. Логично је, стога, помислити да би ову студију, можда, требало превести на енглески. Да ли би се тиме, онда, заправо потврдило оно што би се желело оповргнути? – да постојимо само ако допиремо до тзв. центра, и на језику тзв. центра? Питање је хамлетовско, а евентуална одлука била би слична оној из *Тамног вилајета*.

Др Зорица С. Бечановић Николић

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

z.b.nikolic@fil.bg.ac.rs

ВИ НЕ ЗНАТЕ ШТА ЈЕ ТО СЛОБОДА

(Бруно Снел. *Ойкривање духа у грчкој филозофији и књижевности*.
Београд: Карпос, Библиотека ПАНЕЛИНИОН, 2014, 356 стр.)

Бруно Снел (Bruno Snell, 1896–1986) био је немачки класични филолог. Од 1931. до 1959. године основао је катедру за класичну филологију на Универзитету у Хамбургу, где је основао и Истраживачки центар грецистике 1944. године. После студија права и економије на Универзитету у Единбургу и на Оксфордском универзитету, докторат је стекао 1922. године. Снел је био председник Момзен друштва 1950–1954. Од 1989. године, Момзен друштво установљава награду Бруна Снела младим научницима класичних наука. У свом делу *Ойкривање духа у грчкој филозофији и књижевности* Снел конципира потпуно нови смисао и ново читање античке књижевности. Он прати рађање рационалног погледа на људску природу онако како је документована у књижевности Грка; у епској и лирској поезији и у драмама. Свако поглавље књиге описује неки од кључних ступања у интелектуалној еволуцији грчког света: хомерско виђење човека, рађање појединца у раној грчкој лирици, мит и стварност у грчкој трагедији, грчка етика и нагли успон науке. Бавећи се исцрпно делима Хомера, Пиндара, Архилоха, Аристофана, Сапфе, грчких трагичара Парменида, Калимаха и бројних других писаца и мислилаца, Снелова немачка школа показује како су хомерски митови пружили основ за интелектуалну грађевину коју су Грци саградили, како је појам универзалности у грчкој трагедији проширен у филозофији, како је постепено развијање концепта духа, тј. спиритуса и ума положила као темељ за филозофију, науку, етику и коначно религију. Свакако да се откривање духа сматра не само класичним и изузетно утицајним делом грецистике, пошто је преведено на све важније европске језик. Овај пут је и те како важно Снелово дело за разумевање панславизма као веома важног чиниоца у 21. веку. *Ойкривање духа у грчкој филозофији и књижевности* у преводу српског класичног филолога и неохеленисте Соње Васиљевић може се комотно уврстити у универзитетску литературу. Свака Снелова опсервација је теорија за себе. Свако поглавље, а и има их тринаест, јесте врло симболично. Свако за себе је од пресудне важности за разумевање рационалног смисла живота. Мо-рамо се добро разумети да европско мишљење не почиње са Грцима. Они су га само учинили оним што јесте. Питам се, да ли би то требало да буде једини наш начин мишљења. Грчки углед у Западном свету није споран. Када се бавимо наукама и филозофијом служимо се овом мишљу потпуно независно од њених историјских веза да бисмо се усредсредили на оно што је трајно и неусловљено; на истину, да, на истину, и да се уз њену помоћ искрено надамо да ћемо схватити непроменљива начела овог живота на Земљи. С друге стране, ова врста мишљења, представља историјски развој можда и више него што то обично подразумева овај израз, јер имамо навику да грчки начин мишљења сматрамо обавезним, можда нагонским, или би требало да га пројектујемо и на мисаони процес друкчије врсте. Од краја 18. века наша растућа свест о развојним обрасцима можда је допринела уклањању таквих рационалистичких схватања као што је дух. Ипак, остаје, можда тешкоћа да на одговарајући начин разумемо порекло грчке мисли, јер свакако одвећ често процењујемо дух грчког раног доба променљивим мерилима нашег времена. Зашто? *Илијада* и *Одисеја* остају једна врста тешкоће, иако стаје на изворишту

грчке традиције. Обраћају нам се привлачном снагом осећања и због тога врло брзо заборављамо како се „Хомерово“ искуство разликује данас од нашег. У 5. веку пре нове ере, вели Снел, док је Периклово доба још почивало негде у будућности, Велика сила са Истока наступала је према њој у намери да је заузме. Ова опасност са Истока за Грке је представљала вечну претњу. Њеним су трагом стизали уназад, све до древне приче о Хелени, која је отета и одведена у Троју, а за њом су потом допловили грчки бродови. Овај судар Истока и Запада, у којем је Запад савладао Исток, по грчком уверењу био је тек први чин трагичног сукоба, који се не може окончати. Исток и Запад су по природи били супарници и ниједан пораз Истока никада не би могао да буде коначан у бескрајним пределима Азије преправљеним богатством и људством. Изгледа да се тада завеса подигла да почне нови чин. Хомеровски ликови су заменили улоге и Исток је кренуо у напад на Запад. Персија је тада била преголема азијска сила са неизмерном војском и флотом, кренула је у поход на ову малену земљу, која ни у чему није поседовала залихе. У то доба, слободно можемо рећи да је Грчка је представљала западну цивилизацију. Египат је беспомоћно пропадао; Рим је лагано покоравао Италију, не обраћајући никакву пажњу на Исток, а Картагина, трећа по значају са својим насеобинама, духом је припадала Истоку, а не Западу. Представљала је предстражу Азије. Грчка и Персија су тада биле у водећим улогама. Тако се мали грчки народ сударио са Истоком. Био је ово сукоб патуљака и дива у којем је патуљак одбио напад дива. Сваки Грк је био свестан да је то било чудо и да га је изродило јунаштво, баш исто онакво какво срећемо у нашим епским песмама. И тако док су преживели Грци, посматрали како се удаљава људска персијска флота Темистокле је рекао: „Ово нисмо остварили сами“. Духовна снага је тријумфовала над највећом материјалном силом дотле икада окупљеном, а последица овога био је спиритуални дух у Перикловој Атини. За Грке тог времена, њихово најдрагоценије благо, слобода, представљала је знак распознавања између Истока и Запада. Деспотизам је био бар колико су их Грци упознали – а у њиховом делу света их уопште није ни било – увек поступали на исти начин, чистили су себи пут ка престолу истребљујући владарску породицу, неумерено проливајући крв, не бирајући средства да би дошли до својих циљева и уопште узев за извесно време су успешно и огромно ојачавали моћ државе. Они тада нису представљали народ и робље, будући да је он већ представљао робове, тј. беспомоћно ропство којим је располагао његов владар. Аристотел се обраћао Грцима речима: „Ви не знате шта је то слобода“. Ове речи, према Херодоту упутио је један Грк неком Персијанцу. Да знате, борили бисте се за њу голим рукама у недостатку другог оружја.

Др Снежана М. Вукадиновић
 Филозофски факултет у Новом Саду
 Одсек за историју

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
snezana_vukadinovic@yahoo.com

СЛОВЕНСКИ ПРЕВОДИ *ЖИТИЈА СВЕТОГ АНТОНИЈА*
У СВЕТЛОСТИ СРПСКЕ РУКОПИСНЕ ТРАДИЦИЈЕ

(Зорица Витић. *Житије светог Антонија Великог* према српским средњовековним рукописима. Београд: Чигоја штампа, 2015)

Житије светог Антонија Великог од Атанасија Александријског припада кругу најзначајнијих и најутицајнијих византијских дела. Написано убрзо након смрти овог светитеља (умро 356. године), оно је постало познато у читавом хришћанском свету, захваљујући бројним преводима (превођено је на латински, на коптски, сиријски, јерменски, грузијски, етиопски и на стари словенски језик).

Зорица Витић одабрала је да истражује старе словенске преводе Антонијевог житија, ослањајући се, у првом реду, на српске преписе. Своје резултате у проучавању донела је у овој књизи.

Књига 3. Витић састоји се из два основна дела, из текстолошке студије (5–69) и одељка у коме су приређена издања текста најстаријег и млађег превода (81–193). Као што је то уобичајено у књигама ове врсте, на крају се презентују, као илустративни материјал, снимци страница из самих рукописа (203–216).

Текстолошка студија је веома добро осмишљена. 3. Витић најпре указује на карактеристике Атанасијевог дела, његов значај, распрострањеност и утицаје на монашку литературу; представља и најважнија издања грчког текста. Важност дела истиче назначавајући да је оно у знатној мери обликовало схватање самог подвижништва и да је утицало на сву потоњу монашку књижевност. Врло рано постало је узорни модел писцима житија. Илуструјући ову тврдњу, 3. Витић напомиње да се утицаји *Житија светог Антонија* запажају већ код Јеронима (његово *Житије светог Павла Тивејског*, написано око 374. године), код Сулпиција (*Житије светог Мартина*, састављено пре 400. године). Откривају се и у *Житију светог Пахомија* непознатог аутора, чији постанак се такође везује за IV век. Говорећи о каснијим ауторима, 3. Витић назначава да су се и они често обраћали Атанасијевом делу, налазећи у њему морално-аскетски али и литерарни узор; помиње Паладија Јелинопољског, Кирила Скитопољског, монаха Јована из манастира Светог Саве Освећеног и др.

Ауторка књиге, што је и очекивано, шире и темељније говори о утицајима које је *Житије светог Антонија* остварило на писце словенских пустињачких житија. Запазила је да су се они одлучивали за идентична решења, нарочито када су представљали рану унутарњу склоност будућег анахорете ка искорачењу из овог света. Попут Атанасија Александријског,

ови писци су ступњевито (у три фазе) приказивали јунаков одлазак из овога света. На *Жиѿије свейѿ Анѿонија* су се угледали и када су желели да истакну мотивацију јунака да се посвети подвизавању. Њихови јунаци (Св. Прохор Пчињски, Св. Теодосије Печерски, Св. Петар Коришки), попут Св. Антонија, одлучујући подстицај налазе у сасвим одређеном јеванђелском стиху. Оцена је З. Витић да се утицај Атанасијевог дела нарочито снажно испољио код Теодосија Хиландарца.

Ауторка књиге истакла је да се изузетна важност и трајан утицај Атанасијевог дела огледа и у чињеници да оно постоји у бројним старим преводима.

У књизи су представљена досадашња издања грчког текста Антонијевог житија. З. Витић значајнију пажњу посветила је новом критичком издању, које је приредио Герхард Ј. М. Бартелинк (објављено 1994. године). Приређујући издање, он је у обзир узео преко 50 грчких рукописа из раздобља IX–XVI век, што је приближно трећина од укупног њиховог броја. Пажњу З. Витић привукла је уводна студија, у којој Бартелинк темељно разматра главна историјска, текстолошка и литерарна питања везана за Антонијево житије. Он се ту бави и старим преводима. З. Витић запазила је да је Бартелинк недовољно обавештен о словенском преводу (информисан је „тек ограничено и сумарно“); означио га је као један од најслабије проучених старих превода *Жиѿија свейѿ Анѿонија*.

Уводећи у видокруг старе словенске преводе Антонијевог житија, З. Витић наглашава да они све до пред крај XX века нису били у потпуности истражени нити издати. Напомиње да су до тада идентификовању, класификацији и читању рукописа словенског превода овог житија биле посвећене само две студије. Прву је написао Боњу Ст. Ангелов (објављена је 1967. године); он се први озбиљно позабавио рукописним наслеђем *Жиѿија св. Анѿонија*. У својој студији донео је попис њему познатих словенских преписа, као и одељке из житија који илуструју старији али и млађи словенски превод. На попису се нашао 21 препис. Другу студију написао је Аурелио де Сантос Отеро (штампана је 1979). Није се ослањао на Ангеловљеве резултате док је сачињавао свој списак преписа (на њему се нашло 29 рукописа). Истичући значај поменутих студија, Зорица Витић је у исти мах указала на то да су ван видокруга њихових аутора остали неки стари и важни преписи. Објаснила је и да кривица није до Ангелова и Отера, већ је последица објективног стања у науци. Притом је имала у виду недостатке тадашњих описа и инвентара југословенских рукописних збирки, у којима уопште није нотирано постојање *Жиѿија свейѿ Анѿонија*. У тим пописима углавном су остале занемарене и светогорске збирке.

З. Витић указала је да је о најстаријем словенском преводу често писано. Помно је анализиран поговор преводиоца (јавља се у једном броју рукописа, одмах након текста самог житија). Поговор је формално уобличен као запис и садржи драгоцене податке који су од велике користи за осветљавање историје настанка самога превода. Преводилац, презвитер Јован, ту открива да је, поред Антонијевог житија, превео и житије светог Панкратија.

Указује на то да га је на превођење подстакао архиепископ Јован. Помиње да Антонијево и Панкратијево житије нико пре њега није преводио. Прибегавајући топосу недостојности (говори о својој неукости) назначава да се превођења подухватио због користи коју би од ових житија могли имати слушаоци. Желео је, осим тога, да словенски језик не буде ускраћен за оваква дела. З. Витић указала је да су се у словенској медијевистици врло рано издвојила два различита тумачења података који су у запису садржани. По једнима, наручилац превода је Јован Егзарх (IX–X век). Настанак превода они су везивали за Преслав; истицали су његову изузетну старину (близак самим почецима ћирилометодијевске традиције). Други су пак у личности поменутој у поговору препознали охридског архиепископа Јована Дебарског (1018/19–1037). Превод су датирали првом трећином XI века, а као место његовог постанка означили област Охридске архиепископије.

Бавећи се најпре најстаријим преводом, З. Витић настојала је да што потпуније осветли околности његовог постанка; ослонила се на поговор (запис) преводиоца презвитера Јована, али и на друге расположиве податке. У обзир је узела и рукописну традицију *Жиѿија свейоѿ Панкраѿија Тавроменијскоѿ*, будући да је презвитер Јован превео и то дело. Темељном анализом дошла је до сигурног закључка да је превод Антонијевог житија настао у области Охридске архиепископије, у првој трећини XI века, и да је наручилац овог превода био архиепископ Јован Дебарски. З. Витић се потом бавила правцима распрострањања превода Антонијевог житија. Указала је да је он врло рано доспео у Русију (по свој прилици из руског светогорског манастира Ксилурга). Поменула је занимљиву чињеницу да овог превода готово да и нема у светогорским рукописним збиркама; на словенском југу он се сачувао у малобројним српским преписима.

Зорица Витић значајну пажњу посветила је самој техници превођења коју је примењивао презвитер Јован; ослонила се на постојеће резултате (у виду је имала, пре свега, проучавања Анете Димитрове), али је навела и сопствене.

Упоређујући најстарију српску и руску рукописну традицију *Жиѿија свейоѿ Анѿионија*, установила је да и у једној и другој одсуствују знатнији одсеци текста, да има мањих испуштања (у скоро сваком поглављу недостаје по која реч, синтагма или уметнута реченица), итд. Важан је њен закључак да се овде не ради о грешкама преводиоца, већ о кварењу текста у дуготрајном процесу његовог преписивања. Указала је да су, због грешака, поједина места недовољно читљива. Према њеном мишљењу, управо су недостаци који се сусрећу у преписима Јовановог превода, подстакли настанак нових словенских превода у XIV веку.

У студији се посебно истиче значај скрипторијума у манастирима Дечани и Грачаница за настанак једног броја српских преписа у XIV веку. З. Витић колационирала је сачуване преписе, у настојању да осветли историју текста превода на српском подручју. Закључила је да су рано биле успостављене две гране рукописне традиције. Првој припада Дечански, а другој Хлудовљев

и Грачанички препис. За Дечански установила је да боље чува изворно стање текста. За Хлудовљев и Грачанички утврдила је да потичу од заједничког претка.

Када је реч о српској традицији превода, ауторка књиге уочава најмање две фазе; указује да је могуће успоставити представу и о несачуваним рукописима и о појединим њиховим својствима. За предлогак преписа *Д* установила је да је блиско везан за српскословенски архетип. Предлогак преписа *З* и *Хл* пак, утврдила је, настао је као резултат преписивачке делатности на српском терену (можда у Грачаници).

У студији је наглашен значај Дечана и Грачанице за очување превода презвитера Јована на јужнословенском терену. На темељима постигнутих резултата, *З. Витић* је начинила издање (оно је смештено у други део књиге). За основни текст издања одабрала је препис *Хл*, јер је целовит. У апарату издања донела је варијанте рукописа *Д* и *З*.

Започињући представљање другог („млађег“) превода, *З. Витић* је најпре указала на видове научног интересовања за њега. Констатовала је да су проучаваоци умногоме били окренути откривању грчких предлогака. Занимале су их и околности настанка овог превода. *З. Витић*, као научно релевантно, наводи гледиште *Б. Ангелова* да је други превод настао поновним превођењем с грчког и то у другој половини XIV века. Износи и став *К. Иванове* да је он настао у склопу преводилачког подухвата Трновске књижевне школе. Превод је био укључен у Трновске чти-минеје. Познат је у бројним, како бугарским, тако и српским, руским, молдавским и влашким преписима.

За српске преписе „другог“ превода *З. Витић* констатује да су, готово сви, светогорског порекла. Трновски превод, сматра она, брзо се пренео на Атос и тамо интензивно преписивао.

З. Витић у студији представља бугарске, руске и српске преписа превода, дајући сасвим кратке њихове описе. Закључује да се превод брзо ширио, претежно на словенском југу. Најпре говори о српским преписима насталим ван Атоса (препис *Владислава Граматика* из 1479, препис *Венијамина* из XVI века). Остварује занимљиве микропортрете ових преписивача и шире представља њихов минуциозни рад на рукописима. Када је реч о преписивачким средиштима, истиче важност Свете Тројице код Пљеваља, где су, са много пажње и критичности према тексту, преписиване литургијске књиге, а нарочито велики зборници проповедничке и житијне књижевности, пролози и панагирици.

Међу светогорским преписима, пажњу *З. Витић* у првом реду је привукао Хил. 278, који је из средине XV века. Он је послужио као предлогак српским преписивачима на Атосу у каснијим временима. Међу познијим преписима, као значајан, *З. Витић* издвојила је *Аверкијев*, из 1626. године.

Значајно је запажање *З. Витић* да се „други“ превод ослања на другачији грчки предлогак од првог. Говорећи о начину рада самог преводиоца (он је остао непознат), истиче да се више од презвитера Јована ослањао на грчки оригинал; настојао је да што прецизније пренесе значење изворника, итд.

У књизи се, у њеном другом делу, доноси издање „другог“ (млађег превода).

Мада се њиме шире не бави, З. Витић у видокруг уводи и „трећи“ превод Антонијевог житија (посведочен је у крушедолском зборнику житија из средине XIV века, бугарске редакције, који се сада чува у Музеју СПЦ, под бр. 43).

Књига Зорице Витић представља значајан допринос медијевистици. Ауторка је темељно проучила два најзначајнија превода на словенски Антонијевог житија, ослањајући се у првом реду на српске преписе. У њеном фокусу била је преводилачка техника, како првог, тако и каснијег преводиоца. Анализирајући преписе оба превода, настојала је да установи њихове међусобне везе и да учини претпоставке о карикама које недостају. Студија представља добар и поуздан ослонац за будућа истраживања других словенских традиција *Житија светиоџ Анџионија*.

Др Љиљана М. Јухас-Георџиевска
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност са
јужнословенским књижевностима
Студентски трг 3, 11000 Београд
ljiljanageorgievska@yahoo.com

UDC 271.222(497.11)-726.3:929 Zelić G.
UDC 821.163.41.09 Zelić G.

КЊИГА СЛИКА И РАЗГОВОРА: *ВЕЛИКО ПУТОВАЊЕ ГЕРАСИМА ЗЕЛИЋА*

(Жељко Ђурић. *Велико путовање Герасима Зелића*.
Београд: Мирослав, 2015)

Књига Жељка Ђурића посвећена Герасиму Зелићу плени како својим истраживачким садржајима, тако и начином на који су они изложени. Једнако је занимљиво оно што је аутор прочитао код Зелића, као и како је то записао. Након цитирања посвете Герасиму Зелићу у виду песме Јеле Спиридоновић Савић, Ђурић одмах као да са посебним задовољством напомиње могућност „дифузног и несметаног читања“ свог слојевитог текста који позива, што ће се испоставити да је његово важно својство, на аутентично читалачко уживање, те храбри и читања на прескок, наговештавајући да се одређени детаљи ту и тамо кроз текст помаљају и понављају „зато што је то било потребно“, док своју ауторску намеру обелодањује жељом да „из свега тога што је овде написао, да се из свих прикупљених и тумачених чињеница, појави дубока и тамна прошлост која ће почети да дише и да искри живим зраком који ће нам ово Зелићево дело трајније осветлити.“ Неколико самосталних поглавља или целина, како Ђурић представља свој истраживачки посао препоручујући га за такво, самостално, па ако је по вољи и хировито читање,

чине следећи наслови: *О Зелићу и његовом путовању, Две смрти и два живоћа Герасима Зелића, Венеција Герасима Зелића, Герасим Зелић у Кијеву, Просветиољски назори Герасима Зелића, Герасим Зелић и сирани језици, Герасим Зелић у српској филологији*. Као посебна целина понуђена је потом драгоцену илустрацију – *Избране сирани из Житија*, а онда и *Додајак: Зелићев речник синонима*.

Састављајући прву од представљених тематских целина, *О Зелићу и његовом путовању*, Ђурић хвали идеју уредништва Српске књижевне задруге (о чијим ће, пак, филолошким исходима касније имати мало речи хвале) да посредством Јована Цвијића и трудом картографа Р. Д. Дединца прибави и приложи свом издању и карту Зелићевих путовања. Чинећи тако, аутор на извесан начин указује и на неке од одлика, па и приоритета сопственог текста. Реч је о језички упечатљиво израженој, живој радозналости и дару за појединост, који одликују како Зелића, оног којег нам представља Ђурић, али и Ђурића који се показује као Зелићев помни, можда и ековски узорни читалац – онакав каквог је Зелићев текст захтевао па и изградио. Забављени читалац и проницљиви тумач, Ђурић у појединим приликама постаје, видећемо, и страсно заинтересовани заступник свог lika пред филолошким судом вредносног одмеравања. Аутору је стало да покаже и докаже велико жанровско богатство Зелићеве прозе, „и његов посебан драгуљ – путописачки порив и дар“. Отуда и решеност да користи Зелићев текст оригиналног издања, те да читаоца примора да успори ритам читања, подвргавајући га принуди текста који тражи послушавање Зелићевог, предвуковског језика.

Одмах у овој почетној студији Ђурић издваја, да би је потом још који пут касније потврдио и показао, некњишку димензију Зелићевих путовања, интересовања и учења, као „више плод искуствени него књишки“, „више *ante litteram* него *post litteram*“. Зелић је, пише Ђурић, по свој прилици умео да пита и умео да слуша саговорнике, те је вероватно управо из тих разговора највише и научио. Пажња коју Ђурић указује овом увиду допушта да се као окосница целог текста прихвати тема *разговора Герасима Зелића на великом путовању*. Касније ће се Ђурић поново позвати на ово својство Зелићевог дела, када истиче оно што аутора понајвише квалификује као просвећеног човека осамнаестог века – развијени осећај толеранције и свести о разликама „које неминовно постоје међу људима који живе у удаљеним крајевима на које се човек мора навићи (макар и кроз резигнацију) и које мора уважавати (кроз толеранцију)“.

Зелићево живо и радознано учествовање у разноврсним, гофмановски речено, друштвеним плесовима дворова и политика, описано је, пак, оком истраживача који има довољну дозу наративног квалитета да својој студиозности подари и самостални, заокружени живот, управо онакав какав од текста и сам показује да тражи, када на крају књиге говори колико је важно да „текстови садрже искру живостности и смислености која ће бити у стању да призове истинску важност и вредност појединог дела. Да не буду празне љуштуре из којих је време неповратно исисало сваки живот“.

Истраживач-приповедач Ђурић забављен је тако и људским слабостима свога јунака а благонаклон према, каткад готово детињим, апетитима радозналог путника-приповедача. Према Зелићевом „храбром и интелигентном кретању кроз историју и Европу“ Ђурић показује дивљење, једнако колико и саучесништво и симпатију. Настојећи да постигне речену намеру, да удахне живот прошлости како би ова осветлила дело Герасима Зелића, аутор често бира да саосећа радије него да суди, једнако као и што каткад, управо из тог саосећања и готово хумористичног разумевања за, тако људску, слабост, благо и доброћудно иронијом боји своје коментаре, не пропуштајући прилику да о тим људским па и детињим појединостима извести свога читаоца. Тако ће нам Зелића одмах представити у руку којим

се по светском театру кретао, а носио је мантију, камилавку и врло често и врло радо, напомиње аутор готово забављено, и друга црквена знамења и украсе, употребљене „нимало скромним крстом око врата“. Настојећи да на маргини, како сам каже, историјских факата издвоји живе илустрације из *Жиџија*, вињетике које приближавају Зелићевом „људском карактеру“, аутор ће пожурити да поткрепи своје опаске, те тако сазнајемо и о Зелићевој опијености „земаљским раскошима везаним за богатство и моћ, њему неодољивој привлачности ентеријера, екстеријера и манифестација власти у њиховом спектакуларном, рекли бисмо данас, гламурозном обличју“.

Ђурић је ненаметљив и лишен ароганције у представљању вишеслојности свог знања и занимања. Истиче вишедимензионалност времена у *Жиџијама*: „[...] најмање три времена преплићу се у Зелићевом тексту: време када су настајали појединачни исписани листови, време када их Зелић саставља у хронолошку целину и време у којем сопствени живот и његов опис сагледава као прошлост после које је време наставило да тече“. Ми, опет, скрећемо пажњу и на сродну склоност, а вероватно и инспирацију самога Ђурића ка својеврсној полифонији, па и у настојању да не само оживи лик свог јунака коме се, а то је међу најређим својствима, посветио са свом страшћу истраживача, већ и да урањајући у време текста не одагна иронијски отклон од сопственог времена. Тако ћемо, осим *Гламурозног обличја* оновременог, сазнавати да нам Зелић оставља и хипотипозе Венеције *by night*, те више пута бити упозорени на Зелићев ванредни репортерски дар. Касније ће ово својство (Зелићевог и Ђурићевог) текста доћи нарочито до изражаја. Тако у делу књиге у којем представља одабране, илустративне целине из Зелићевог дела, којима је наденуо наслове и живо их прокоментарисао, Ђурић описује своје читалачке утиске а одмах потом их и документује оригиналним текстом, те уз наслов *Олуја на мору* представља усхићеност Герасима Зелића „панорамом босфорског канала који неодољиво подсећа на војне макете пензионисаних генерала“, док поводом *Двобоја са ђеливаном* коментарише сусрет Зелића са „једним од 'опаких момака' цариградских“, или његово људско саосећање исказано у одломку о лудом кочијашу, „страшном и неподношљивом којега Зелић скоро нежно назива“, а који „као да је преузет из неког филма о Дивљем Западу“, наговештавајући лаган аутоиронију коју препознаје код Зелића, својствену и њему самом. Ђурић ће саставити и цртицу о потрошачком апетиту Зелићевом „док разгледа драгоцености у париским дућанима“ или ће уживати у маниру који препознаје код свог јунака док анализира околности провалне крађе у манастирској ћелији, вештином „виспレンих детектива, Поароа или Шерлока Холмса“.

Првој одабраној целини Зелићевог *Жиџија* Ђурић је, опет, наденуо име *Мећава на Фрушкој гори*, а у кратком уводу који саставља да би је представио, аутор ће се узгредно осврнути на појам Ђамбатиста Вика који говори о инстинкту „изворног“ песника Герасима Зелића који поезију ствара тако што маштом непосредно дотиче стварност, па тако и „Зелић у неколико потеза и слика упечатљиво дочарава фрушкогорску вејавицу, где се чак и прах из Христовог резигнираног одговора на негостољубивост претворио у пахуље снега“. У неколико наврата ће се, наиме, аутор, италијаниста, осврнути на своја специфична знања, поредећи тако и Зелићеву идеју путовања као средства личног и друштвеног освешћивања са погледима једног његовог (не)могућег сапутника у каквој контрафактуалној историји, Виторија Алфијерија, који је некако отприлике у то време такође путовао. Исто тако, док узгредно пореди Зелићев приказ куге са оним Бокачовим и Манцонијевим, или, опет, када га говор који је Зелић по свој прилици веома надахнуто изговорио па пренео у *Жиџију* подсети на чувену религиозну песму Фрање Асишког, аутор се неусиљено колико и читалачки танано показује као драгоцен италијаниста.

На крају, понудиће и речник синонима који је нека врста интратекстуалног речника грађена Зелићевим језичким сензибилитетом и филолошким занимањима, тако што је њен аутор стављао „у заграду синониме, значења или објашњења кад год би помислио да су потребна његовим замишљеним читаоцима, изван његовог језичког круга (Срба у Далмацији)“. Као „истовремени израз високе језичке сензибилности колико и занимљив и у истраживачке сврхе употребљив језички документ“, Ђурић представља речник који стаје у два ступца на једној и по страници текста.

Вратимо се, ипак, главном току Ђурићевих истраживања, и у целини насловљеној *Две смрти и два живоћа Герасима Зелића* сазнајмо да један од њених протагониста постаје Мишоова биографска енциклопедија, тачније њен педесет други том, овде објављен у целости у оригиналу и преводу, као најцеловитији и најзначајнији енциклопедијски текст о Зелићу. Овом приликом, енциклопедијском фортуном, ступају у Ђурићевом тексту по први пут у однос Доситеј и Зелић, па чак Зелић знатно одмиче славном просветитељу у значају који се код њега препознаје за илирску књижевност. Извесне предности Зелића над Доситејем, нарочито у погледу заслуга за развој књижевности, аутор поменуте енциклопедијске одреднице, Андре Шозеф Гислен Ле Глен, много одређеније наглашава него неки други приказивачи, показаше Ђурић. Примери, дакле, различите *ујошребе* Зелићевог текста радије него његовог тумачења, у овим случајевима проистичу из различитих ауторских намера, друкчијих идејних и идеолошких, можда не увек свесних приоритета њихових творца.

Значај, опет, текста који је Јернеј Копитар објавио 1824. године у часопису *Jahrbucher der literatur* несумњив је референтни оквир и за поменути али и за неке друге, по интенцији другачије текстове, те се може са приличном сигурношћу тврдити да се „Ле Глеов текст у Копитаровом садржи готово без остатка односно да се скоро сви елементи од којих Ле Гле гради свој текст о Зелићу могу пронаћи у Копитаровом тексту“. Утолико су занимљивији примери када то није случај, а на њима се аутор и задржава, артикулишући претпоставку по којој је француски аутор имао могућност увида у још неки материјал поред Копитаровог текста, те да је, евентуално, имао, барем посредно, увид и у оригинал Зелићевог *Жићуја*. Када се, међутим, позабави преводом на српски Копитаровог текста, објављеним у књизи *Serbica* у издању Матице српске, Ђурић указује на недостатке у односу на немачки оригинал, што производи низ „негативних филолошких последица.“ Наиме, закључак истраживања на основу првобитне индиције да је француски аутор користио још неки текст је делимично оповргавање полазне претпоставке, те Ђурић, ековски забављен детективским послом, у дослуху са списима потврђује да је Копитаров текст на немачком „опремљен бројним и веома значајним напоменама које из неког разлога у српском издању нису преведене“. У каснијем поглављу се аутор поново осврће, овога пута продубљеније, на овде наговештен проблем филолошких последица пропуста издавача и преводиоца који су у књизи *Serbica* начињени. Тако ће бити у прилици да нагласи и решеност француског енциклопедисте да креира позитивну слику о животу и о *Жићују* Герасима Зелића, пружајући прочишћен портрет Зелића те изостављајући његове противречне поступке, „политичке амбиције“ и договорштине којима доминирају људске страсти и амбиције, што Копитар, пак, верно преноси уз понеку ироничну опаску у односу на Зелића.

Будући да је и као италијаниста свестан важности преводиоца као првог, идеално узорног читаоца за текст чијом судбином у другој култури управља, Ђурићу је стало да нагласи и документује преводилачки пропуст приликом преношења на српски немачког Копитаровог текста. Произилази из Ђурићевих примера „да су на основу Копитаровог текста комплетнију информацију о Зелићу и његовом путовању имали читаоци Мишоове енциклопедије средином 19. века, посредством

Ле Глеа, него савремени читаоци на основу Копитаровог текста преведеног и објављеног у књизи *Serbica*,“ што с извесном горчином одзвања овим делом књиге.

О Венецији Герасима Зелића писао је аутор претходно у зборнику *Венеција у словенским књижевностима* (приредили Персида Лазаревић и Дејана Ајдачић, 2011). Враћајући се успостављеној филолошкој вези између Зелића и Доситеја, која ће се у неким видовима књижевне историје показати и као усуд Зелићевог текста, аутору је сада стало да истакне како се Зелић много више од Доситеја бави самим путовањима, „дугим, мукотрпним, неизвесним, каткад и веома опасним“. Другачије је акцензован Зелићев текст, хоће Ђурић да покаже и докаже. Просветитељски напори овде, за разлику од Доситејевог текста, узмичу пред приповедачким жаром, па и брижљивим наративним грађењем своје маске пред потомством.

Аутор разлику види и у Зелићевој мотивацији, „сумњама у сврху што живота што путовања и писања о њему“, на коју наилазимо у *Жићују*, „где усталом лежи и језгро његове поетике“. Наглашавајући модерност осећаја за време, готово грозничаву потребу за детаљима, прецизношћу, обухватношћу и документарношћу као одлике те поетике, аутор на основу овог свог налаза додатно, још подробније критикује одлуку СКЗ да из свог издања избаци документарне делове, што происходи из шкртог вредновања уметничких домета Зелића. Ђурић ће се касније још и више показати као Зелићев књижевни и филолошки заступник, у поглављу посвећеном *Просветитељским погледима*, где говори о штети нанесеној Герасиму Зелићу тиме што је нарушен аутентични изглед његовог дела који по свему спада у његове поетичке константе.

У истом поглављу Ђурић је посејао и идеју која ће касније у тексту довести до пуног његовог зрења – намеру да Зелићево дело превреднује, те да га у канону, по извесним критеријумима, претпостави Доситејевом *Животу и прикљученијима*. Ако је ико, рећи ће још аутор, међу српским књижевницима из оног времена био „велики путник,“ онда се то може рећи за Герасима Зелића који је прешао огроман број километара и који је о свом путешествију, и о италијанским градовима, оставио раскошан текст који у погледу језичког богатства, књижевне маштовитости, жанровске разноврсности и укупне поетичности надмашује, одлучан је Ђурић, Доситејева *Прикљученија*, која, „наравно, имају друге квалитете и другачији значај“. Када касније у тексту буде помињао предговор прве књиге Задругиног *Жићуја*, Ђурић ће коментарисати неку врсту априорног дезавуисања квалитета и домета Зелићевог текста у односу на *Живот и прикљученија*, што ће га навести да закључи: „Нити то треба Доситеју, нити је Зелић то заслужио. Реч је о два веома различита човека и о два веома различита текста српске књижевне баштине који захтевају озбиљно аналитичко поређење.“

На примеру Венеције Ђурић маестрално приказује и сложени временски вртлог Зелићеве реченице али и приче, те је Венеција којом Зелић ходи и коју описује још и Венеција „у чију је лепоту уграђен плен крсташких похода с почетка 13. века, дељен са француским и енглеским освајачима, а ту је и Венеција коју је Наполеон освојио и опљачкао“. Отуда и Зелићева приповедачка вињетика о коњима Светог Марка и њиховој судбини, па и када се нађе у Паризу, где ће се такође ови јунаци Зелићеве, а помало и Ђурићеве, обрети:

„Венеција или Москва, Петроград или Беч, Цариград или Париз, или фрушкогорска села и манастири, у свим случајевима Герасим Зелић нас својом маштовитом, динамичном, слојевитом прозом, користећи један раскошни рађајући српски језик, увлачи и проводи кроз пределе својих путовања, боравака, надања, страхова и трпљења. Књижевно, културно, историјско и духовно изобиље које кипти са страница његовог *Жићуја* обавезује на нова и продубљена читања тог драгоценог текста.“

Полифонија Зелићевог текста у студији *Герасим Зелић у Кијеву* на нов начин долази до изражаја, јер путник открива једно своје „ванредно књижевно својство: прелазећи, у истој реченици, са првог лица, свог сопственог, на треће лице, царичино, Зелић је у трену, за читаоца, формирао наговештај царичине личности и њеног ауторитета показујући велику језичку и психолошку покретљивост свог пера.“ Таква потреба путника и писца, да му језик буде и живописан и уверљив подстакла га је, примећује и поткрепљује Ђурић, „да направи једну ефектну и тешко разлучиву мешавину руског језика ’русизираног’ славеносрпског, славено-српског и српског народног језика“.

Своју вишеслојну забављеност темом Ђурић опет ненаметљиво показује и када помиње запис саме царице Катарине о атмосфери у Кијеву, а потом и Медакоскићев текст о Зелићевом неоствареном сликарском школовању, тако да готово у козерском маниру даје врстан и за читаоца упечатљив кроки времена којим се аутор деценијама студиозно бави.

Просветиошћески назови Герасима Зелића показују сву намеру Жељка Ђурића да ауторску вештину подреди функцији просветној, па и просветитељској, али и истраживачкој, као овде, на самом почетку поглавља, где се учини да је управо приказана слика главни генератор истраживачког путовања: „Средином октобра 1788. године путовао је Герасим Зелић, враћајући се из Русије у завичај, од Лемберга (данашњи Лавов у Украјини) према Бечу. У кочији их је било четворица: Зелић, два пољска официра на служби у гарди императора Јозефа ИИ и један Француз ’нѣкїй Николето де Кагњарь, кои казиваше, да є синь секретара краљба Францускіе Лудовика 16.“ Забавивши се потом идентитетом француског младића, Ђурић претпоставља да је реч о једном од бројних немирних младих племића из оног времена (и Алфијери је, сетимо се, међу њима) који су, „подстакнути идејама и атмосфером рационализма, кренули по свету да изведу онај замашни путнички подухват, који је познат као *le grand tour*.“

Ђурићу је стало да вештим избором живописних слика поучи, заинтересује, заинтригира и уреже у сећање. У соби у Бечу, коју су два познаника из кочије потом делили једно време, срела су се тако, наставља стога аутор, два уистину велика путника, који су за собом нанизали хиљаде километара (а сетимо се како је Ђурић са знатжељом и дивљењем прерачунавао пређени пут на географској карти чије постојање с разлогом високо цени и хвали), „један веома образован, слободни зидар и задојен радикалним рационалистичким идејама које су, видимо и из Зелићевог описа, биле блиске атеизму и сасвим сигурно укључивале снажни анти-клерикализам, и други, релативно слабијег образовања, простог рода, и монах из православног манастира у заосталој Далмацији“. Зближила их је једна људска ситуација, заплет коме је Ђурић најсклонији и који радо истиче. Овога пута та ситуација је људска слабост, односно Зелићева болест, а међусобно су се уважавали, те супротности у идејама и веровањима нису представљале већи проблем у њиховој комуникацији, радо истиче аутор, што ће га навести и да поучно закључи: „И тај млади Француз и Герасим Зелић, самом чињеницом да су били европски путници у 18. веку, морали су имати развијен осећај толеранције и свест о разликама које неминовно постоје међу људима који живе у удаљеним крајевима на које се човек мора навићи (макар и кроз резигнацију) и које мора уважавати (кроз толеранцију).“

На примеру неколико нових слика аутор ће оживети и овај вид Зелићеве личности, користећи Доситеја као контраст. Герасим Зелић је, напомиње тако, у погледу Доситејевог односа према монашком свету као некакав негативни јунак из Доситејевог животописа – разапет између свог монашког и свештеничког позива с једне стране и изразите отворености према световном, с друге. Његова критика ствар-

ности стога иде у оба правца, и према унутра, према свету религијске стварности, и према споља, ка свету друштвене стварности: „Усложњеност Зелићеве критике насупрот оној Доситејевој, на пример, прераном замонашивању, условљава и реалност која је толико неповољна и сурова да је зарад голог опстанка и преживљавања нужно прекршити правила“. Поново је, дакле, истакнуто некињшко својство Зелићевих разматрања света и живота, које не иде за идејом колико за нужним противречностима који неку идеју стављају на животну (и наративну) пробу често је на тај начин разграђујући. Тако Зелић брани и институцију „брака из љубави“, својеврсни парадокс, ако се има у виду историја самог појма, али овде од Зелића прихваћену и браћену као могућност љубави насупрот разним облицима договорених, дивљих, па и инцестуозних бракова. Опет полазећи од сурове реалности, из личног искуства из којег извлачи поуке и правила, Зелић разлучује кроз своје *Жићује* добро од лошег, морално од неморалног, штетно од корисног „носећи тешко бреме свог животног искуства и времена и стања у којем се налазио православно живаљ у његовој Далмацији и другде, Зелић је гледао, питао, слушао, памтио и учио све што је мислио да може послужити како би то бреме олакшало и омогућило њему и његовом народу да се усправи, да подигне главу и да крене оним путем напретка који је просвећена Европа, и у Русији и у Аустрији, Француској или Италији, осветлила и прокрчила.“

У средишту Зелићевог размишљања је, већ је истакнуто, проблем комуникације са људима уопште, тим пре када говоре стране језике. Страни филолог попут Ђурића, и сам тумач и посредник различитих светова, морао је имати нарочиту наклоност и склоност да осветли овај вид Зелићевог бављења. Фигура тумача и преводиоца честа је у *Жићују*. И заиста, приметиће аутор, та парадигматична „вавилонска“ ситуација је неминовна за неког ко путује светом једнако као и за оног ко живи на територији на којој се често смењују владари из различитих земаља, где знање језика, проблеми у комуницирању и разумевању саговорника имају судбинску важност. Испод поднасловa *Како научићи грчки* издваја се тако епизода која се завршава поентом у којој грчки монаси који су се претходно наругали Зелићу назвавши га дебелом главом због непознавања грчког, на крају тај прекор на себе саме примењују, „јер по српском и бугарском народу ходе и по десет година и не могу језик да науче а он грчки за шест месеци савлада“.

Осврнувши се на најскорија вредновања Зелића у Српском биографском речнику, Лексикону српског просветитељства, указује Ђурић и на неке пропусте и грешке, али и на недоследности које говоре о површном етикетирању и насилном смештању текста у одређене појмовне и термилошке оквире. Ђурићев нам се *discrimen*, подсетимо се, овако показао: „Важно је да текстови садрже искру животности и смислености која ће бити у стању да призове истинску важност и вредност појединог дела. Да не буду празне љуштуре из којих је време неповратно исисало сваки живот“.

Ђурић је велики део свој истраживачког живота посветио времену које затице како дише и у Зелићевим редовима, а текст о којем смо писали показује и да је у питању истраживач који оповргава представу, каткад владајућу, ма колико да је погрешна, о томе да је академски став лишен најљудскијег, заправо аутентичног интелектуалног и духовног живота. Он је такав само онда када му је животнији приступ, каквим несрећним случајем, осујећен.

Др Душица Д. Тодоровић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
ladusica@gmail.com

ФЛОБЕР ЗА ПОСВЕЋЕНИКЕ И ЗА ПОЧЕТНИКЕ

(Vesna Elez. *Le savoir et la connaissance dans La Tentation de saint Antoine et Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*. Beograd: Dosije studio, 2010.
Весна Елез. *Три огледа о Флоберу*. Београд: Филолошки факултет, 2015)

Две књиге Весне Елез посвећене Флоберовом опусу јединствене су у нашој културној средини. Ако изузмемо једну давнашњу студију о Флоберовој естетици и једну студију о семантичким пољима у оригиналу и преводима *Госпође Бовари*, код нас изгледа да нема монографија о Флоберу; научни чланци последњих петнаестак година радо се враћају интертекстуалним везама Флобера са Црњанским, али и Андрићем, Гогољем или Борхесом. Овде се, дакле, први пут у нас књижевном поступку великог француског писца прилази не из појединих, сужених, углова, него у свој његовој разноликости, пуноћи и модерности.

Реч је о фином ткању чија је потка фактографија епохе (приказ политичке, друштвене, интелектуалне сцене у Француској друге половине 19. века), а два главна мотива Флоберов антиконформизам и књижевна иновативност. Ослањајући се с правом на аутопоетичке пасаже из чувене Флоберове преписке, Весна Елез се не приклања унапред једној методи читања Флоберових наративних и драмских текстова већ их послушнује и претреса из разних углова. Са ерудицијом која се у студијама оваквог опсега подразумева, ауторка спроводи своје нијансиране анализе узимајући у обзир готово све битне старије и новије критичке текстове о Флоберу. Узгред нам пружа једног Флобера од крви и меса (сладогласног гимназијалца, пропалог студента, убеђеног посетиоца јавних кућа, великог путника, верног пријатеља, човека који пати од епилепсије и сифилиса, естету, разочараног грађанина), а да при том не запада у застрашујући биографизам традиционалних, па и неких новијих студија о њему. Она нам пре свега приказује Флобера писца, творца аутентичне наративне поетике и доследног књижевног мислиоца, чији је опус усмерио генерације приповедача и инспирисао успостављање појединих књижевнотеоријских категорија.

Весна Елез докторирала је код самог Антоана Компањона (водећег француског стручњака за модерну француску књижевност), тезом о знању и спознаји у драми *Искушење Свештог Антонија* и у недовршеном сатиричном енциклопедијском роману *Бувар и Пекише*. Резултате овог великог истраживања ауторка је приредила за штампу и објавила на француском језику 2010. године. (*Le savoir et la connaissance dans La Tentation de saint Antoine et Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, Dosije studio, Beograd, 2010, 257 str.). У овој ученој анализи ауторка брани поставку да, и поред жанровских и свих других међусобних разлика, наведена два дела чине диптих захваљујући чињеници да проблематизују, фикционализују знање и веровање, и то посредством форме, одн. стила. Знање је сваки „организован и целовит поглед на свет“ који људима служи као рецепт како да уреде свој живот, била то наука, вера или филозофија; Флобер је скептичан према тим системима и веровање у њих сматра доказом глупости. Насупрот томе, спознаја је интуитивна а не рационална, подразумева свест о ограничениости и несавршености људског ума. Стил може постати средство спознаје, и зато Флобер настоји да постигне дво/вишесмисленост исказа различитим поступцима као што су иронија и пародија, наводећи читаоца да преиспита свој однос према верској догми и позитивистичком сцијентизму.

Друга ауторкина књига о Флоберу (*Три огледа о Флоберу*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2015, 135 стр.) изашла је недавно на српском језику и утолико је доступнија ширем кругу наших читалаца. Она насловом асоцира на Флоберове *Три њриче*, али се бави другим његовим делима, трима романима који обележавају различите периоде Флоберовог стваралаштва, од младалачке назови-исповести (*Новембар*), преко експеримента романтизације далеке историјске прошлости (*Саламбо*), до пуне приповедачке зрелости (*Сенџименијално васџијџање*). Испитивање Флоберове приповедне прозе одређено је у овој књизи ауторкином дидактичком вокацијом: она сумира најважнија питања и закључке „флоберологије“, од њених почетака (тј. прве рецепције и Флоберових коментара) до данас, узимајући у обзир не само француске, него и многобројне релевантне англофоне студије (што је свакако посебна врлина књиге), објављиване у последњих сто и више година. Ауторка то чини на начин разумљив љубитељима и студентима, али без непотребне симплификације, привлачно и стручњацима за Флобера и нараторологију, захваљујући томе што често пореди налазе различитих проучавалаца о одређеном аспекту дела, танано меандрира између њихових поставки (понекад оспоравајући велика имена као што су Сартр или Калер) и заокружује расправљање тог питања сопственим, махом дискретно уведеним, закључцима.

Први оглед посвећен је *Новембру*, делу које сам Флобер назива „завршницом“ своје младости и описује га, радећи на њему, као „сентиментални и љубавни бућкуриш“, без радње, „саткан од детаљних психолошких разматрања“. Весна Елез показује да је то најзначајнија младалачка Флоберова проза, која већ садржи његове опесивне теме и зрео наративни поступак и стил. Ауторка скицира генезу и изворе, подсећа на љубавне, сексуалне и друге појединости Флоберове биографије чији се пандан чита у *Новембру*, као и на могуће књижевне узор (од Сервантеса и Монтења до Гетеа, Шатобријана, Игоа, Мисеа, па и Готјеа). Она испитује и интертекстуалне везе са другим, каснијим Флоберовим списима – необична антиципација мотива, доживљаја и поступака у *Новембру* односи се на преписку, путописе, *Госџођу Бовари*, *Саламбо*, *Сенџименијално васџијџање* и *Бувара и Пекиџеа*. У том оквиру, посебно је занимљиво њено тумачење Флоберовог комплексног односа према институцији и, пре свега источњачкој, куртизани. Баш поводом *Новембра*, Весна Елез истиче значај теме Оријента, који се код Флобера јавља као сањано избежиште и као извор снажних животних искустава. Ауторка у *Новембру* овлаш разматра и метафорику пролазности; Флоберово рано хватање у коштац са општим местима, стереотипима и клишеима. Најзад, испитујући моделе приповедања у 1. и 3. лицу (за шта сажима теоријске поставке које су о том питању дали Женет, Лежен, Гловински, Д. Кон, Едмистон), Весна Елез разрешава дилему око функције и односа двојице приповедача у *Новембру*.

Други оглед тумачи роман писан после *Госџође Бовари*, *Саламба*, чија је радња смештена у далеку историјску прошлост, у III век пре н.е. Весна Елез испитује да ли је и у ком смислу ту реч о историјском роману. Стога полази од првих критика романа (из пера савременика, најпре једног Сент-Бева) и Флоберових брижљиво компонованих одговора на њих, не би ли оцртала Флоберово самосвојно поимање веродостојности и аутентичности, када треба писати о недовољно научно истраженој или документованој епоси. Одабир бочног уместо главног историјског тока (рат Картагине против најамника, а не против Римљана), превладавање почетне идеје о доминацији љубавног заплета над приказивањем историјских догађаја, избацивање историјских објашњења, посезање за историјским анахронизмима (додуше, маштовито преобликованим), модернизовање психологије, само су неки од поступака којима Флобер оразличава свој „антички роман“. Ауторка подсећа како су тумачи објаснили учесталост слика (па и језика) насиља и пропа-

дања у *Саламби*, те их повезује и са Флоберовим непрогресистичким поимањем историјског тока. Историја се овом писцу открива као ирационална и несврховита, те о њој не доноси закључке, него је преиспитује из перспективе садашњости. Уосталом, историјски роман и треба, по конвенцији, да повеже неку прошлу политичку епоху са савременом, да под кринком прошлости говори и о садашњости; Весна Елез пописује неочекивано многобројне симболичке сродности између старе картагинске и тадашње француске историје. Међутим, она уважава и становиште да је *Саламба*, пре него историјски роман, заправо роман о историји као покушају рационализовања прошлости: *Саламба* на оригиналан, уметнички начин преиспитује историографске концепције 19. века.

Овај роман отеловљује и Флоберов романтичарски сан о Оријенту; полазећи од опсервација Едварда Саида, наша ауторка анализира зашто је оријентална жена за Флобера фатална, истовремено архетипска и модерна јунакиња. Митолошке ре-минисценције густо су utkане у овај роман пребогатог, чулно сугестивног стила. Ауторка подробно рашчлањује приповедне поступке, просејавши кроз сопствену мрежу налазе многих критичара о приповедној инстанци, вредности описа и Флоберовом „вечном имперфекту“, значењу помало загонетних завршних редова романа, итд.

Трећи оглед, о *Сенйименталном васйишању*, настоји да смести тај париски роман „о модерним наравима“ у контекст претходног и потоњег Флоберовог опуса, његових стваралачких амбиција (да једну љубавну причу повеже са крупним политичким, историјским догађајима с половине 19. века) и припрема за писање о којима се зна из његових белешки, преписке и сећања савременика. О томе колики је у овом роману удео аутобиографског, истраживачи се нису увек слагали, па ауторка опширно подсећа на детаље Флоберовог живота који се могу довести у везу с радњом романа; узгредно даје и тзв. кључ (разређење које се стварне личности из Флоберовог окружења крију у неким ликовима). Насупрот неповољним првим реакцијама оновремених, па и неких потоњих критичара (међу њима, занимљиво, Хенри Џемс), стоје похвале које су роману упутили Зола, Жорж Санд и Тен, те Пруст, који је посебно ценио наслов. Тумачење наслова и поднаслова ауторку води даље ка нијансирању жанровског одређења овог билдунгсромана у коме васпитања, сазревања и стицања друштвеног успеха заправо нема.

Сјајан пример ауторкине аналитичке методе налазимо у њеном подробном ишчитавању чувеног почетка романа са сценом првог сусрета јунака и његове драге („привиђења“), где се откривају сликарски наноси блиски импресионизму, перспективе у покрету, оријентални колорит и мотиви који нас враћају на Флоберов егзотизам али функционишу овде у другом кључу. Међу опсесивним мотивима и темама нарочито се издвајају вода и река – „симболи протицања и растакања, а путовање, иако представља покрет, овде опомиње на сопствено наличе које видимо већ у односу на пејзаже и слике које се губе: удаљавање, одмицање, растајак“ (стр. 91). У вези са тиме, пригодна фуснота резимира у свега неколико редова битне студије о симболици воде у роману – Весна Елез таквим кратким, непретенциозним интервенцијама сажима читаву библиотеку научних радова о Флоберу.

Друго чвориште овог романа ауторка препознаје у нарочитом односу текста према Историји: она сматра корисним да се задржи на политичким епизодама које директно или индиректно налазе одјека у роману, а које су по свој прилици данашњем читаоцу слабо познате. Показаће се да флоберовско начело непристрасног приповедања не важи када се транспонују масовне сцене из Револуције 1848, те да Флобер своје идеолошке и политичке ставове (познате из преписке) уграђује у приповедачке коментаре, а понекад и у доживљени говор главног јунака. Међутим, врхунац приповедног умећа, коме се и сам Пруст дивео, састоји се у томе да

се коментар несрећних политичких догађаја просто прећути, да белина, тј. приповедна елипса проговори јаче него да је текст исписан. Весна Елез наглашава, на трагу познатих класичних радова о *Сентименталном васпитању*, паралелу „између пропадања Фредериковог живота и низбрдице на којој се нашла Француска“, између његовог „живота и Историје, индивидуалног и колективног“ (стр. 106). Ђерђ Лукач, Албер Тибоде, Виктор Бромберт, Пјер Жорж Кастекс, Мишел Ремон, Пјер Бурдије, Жерар Женет, само су неки од поузданих старијих водича кроз ово Флоберово дело, на које се ауторка ослања.

Треће битно обележје *Сентименталног васпитања* обрађено у огледу Весне Елез јесте амбивалентност приповедног исказа у смислу преплитања и стапања приповедачеве и јунакове перспективе. У литератури се радо Флоберово иновативно приповедање противставља ранијем балзаковском реалистичком моделу: наша ауторка наводи релевантне критике, а затим их превазилази јер на сопственим узорцима текста показује каквим се још деликатним варијацијама приповедног исказа Флобер служио како би исписао „слоу најдубљих тежњи и испразност самог постојања“ читаве своје генерације. „Ограничити приповедачево свезнање, [...] број коментара, одредити се за скривеног приповедача, али пре свега доскочити афирмативном говору и извесности приповедачеве позиције и исказа“ (стр. 112), те ефекте Флобер постиже између осталог и нарочитим обликовањем доживљеног говора (за потребе овог тумачења ауторка, сасвим педагошки, резимира одговарајуће наратолошке појмове по Женету, Ц. Принсу, Ш. Римон-Кенан итд.). Доживљени говор може довести читаоца у недоумицу око тога коме треба да припише неку опаску или суд, осредњем јунаку или непоузданом приповедачу који не зазира од клишеа; а може стајати и у служби ситуационе ироније, упућујући „на потпуни преокрет, на нестајање и пропаст идеала и вредности“ с почетка, на „губитак аутентичности, издају, превару, продају“ (стр. 116). Весна Елез, најзад, истиче оригиналну Флоберову 'комбиновану технику' (додуше, не назива је баш тако), у којој се јукстапонирају доживљени говор, мисли лика дате под наводницима – у маниру свезнајућег приповедача, неуправни говор и управни говор, упитне реченице (без одговора) и модални изрази; све то успоставља „сасвим друкчији епистемолошки модел у роману“: „Уколико су елиптичност, недореченост, неподударност одлике представљеног света у роману ..., мимеза таквог света, без обзира на тезу о Флоберовој хотимичној антитези самом представљању коју неки тумачи истичу, мора и сама бити таква – дистанцирана од целовитости и поузданости, као и од романескног“ (стр. 125).

Необично велик распон питања која узима у обзир (покушали смо бар да поменемо већину), необично велик распон критичких приступа (од биографске и генетичке критике, преко социолошке, тематске и психокритике, до наратологије и интертекстуалности) и тумача које резимира и са њима дискутује, чине ову студију подвигом и пробојем. (Управо због множине критичарских ставова које приказује, мање упућеном читаоцу би користило да је ауторка у библиографији навела и годину првог издања сваког критичког текста. Тако би се успоставила и дијахроничка перспектива рецепције, којој ауторка иначе није тежила, крећући се суверено од тумачења до тумачења по тематском и асоцијативном, а не по хронолошком начелу, изузев када је реч о првој рецепцији.)

Весна Елез Флоберова дела чита као антиромане, дакле као остварења која не само да иновирају, него оспоравају конвенције: открива оне одлике по којима се разликују од претходне продукције и по којима су битно утицали на потоњу. Однос према устаљеном и увреженом битно је одредио Флоберов начин мишљења и књижевну поетику, и она то показује у обе своје књиге на увек изнова занимљивим примерима. Друго ауторкино важно опредељење јесте да ту Флоберову тежњу

ка аутентичности и самосвојности приближи (а не супротстави) његовом настојању да књижевним средствима превазиђе субјективност. Кроз Флоберово дело ауторка разматра крупна питања приповедачког поступка, односа фикције и збиље, мита, вере, историјског и аутобиографског у роману, те њено истраживање стоји као полазиште и узор будућим читаоцима.

Др Милица Винавер Ковић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за романистику
mvinaver@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Andrić I.

ЛИЦА ЕРОСА У АНДРИЋЕВОМ ДЕЛУ

(Тихомир Брајовић. *Грозница и њодвиџ*. Београд: Геопоетика, 2015)

Након *Заборава и њонављања* (2009) и *Фикције и моћи* (2011), новом студијом *Грозница и њодвиџ* Тихомир Брајовић употпуњује својеврсну херменеутичку трилогију посвећену опусу Иве Андрића. Функционално се надовезујући на поједине теме прва два дела сугерисаног триптиха – попут слике касаблијског света, питања приповедних поступака, односа појединаца/моћ, партикуларно/колективно – аутор новом књигом интерпретација прати „путању“ коју у Андрићевим прозним остварењима формирају различите еманације еротизма.

Сама композиција Брајовићеве студије даје повод да у њој препознамо особени херменеутички роман чији су „главни јунаци“ управо трансформације, варијације, прикривена или јасније видљива „лица“ еротских искустава, опсесија, фантазама, аберација у Андрићевој прози. Таквом утиску доприноси и то што у *Грозници и њодвиџу* није циљ академски хладно предочавање дијакхронијске генезе назначених топоса, тема, мотива, већ препознавање „унутрашње логике“ њихових промена, типолошког распона, видова реализације, поступака „мимикрије“, што на крају резултира новим увидом у поетичке основе Андрићевог стваралаштва, чак извесним превредновањем владајућег мњења о стваралачком сензибилитету аутора *Проклетје авлије*.

Наиме, након пролошког сегмента којим се покреће питање да ли Андрићево посезање за мотивима сексуалности, еротско-платонистичких чежњи и плотских опсесија представља тек потпору специфичног антрополошког песимизма и мрачне слике света, а не и одраз значајније поетичко-светоназорне компоненте која усложњава његове приповедне светове, Брајовић се у поглављу *Двосируки њонор: чуљношћ и уобразиља* превасходно усредсређује на анализу приче *Бајрон у Синџири*, у којој проналази једну од граничних тачки широког спектра манифестација ероса у Андрићевом делу. Реч је, заправо, о настојању да се, описом сусрета Бајрона и неименоване Португалке, обликује искуство прожето амбиваленцијама и несводивошћу, грозничава реакција чула скопчана са понорним увидом духа, интригантна саусловљеност плоти и просијавања агапеа, све то као одраз *еројске имажинације* која се у Андрићевом прозном опусу „појављује као свеприсутно, каткад

наизглед скрајнуто, а каткад средишње, јарко осветљено поприште непрестаног и неразмрсивог сукоба људских инстинката и маштања, стварности и илузија, блискости и нетрпељивости, самодовољности и солидарности“ (54).

У наставку, у сегменту *Рајске модрице: ђреџници и свеци*, у настојању да анализира мене еротизма и различите видове манифестовања еротске имажинације, Брајовић поступно проширује контекст тумачења, испитујући зазорну страну ероса, међусобно огледање религиозног и чулног узлета, посвећујући се, поред осталог, и приповеткама *Смрт у Синановој џекији*, *У мусафирхани* и *Чудо у Олову*. Сугерисани увиди заправо постају медијална етапа тумачења пред артикулацијом једног од кључних теоријских ослонаца и интегративних фактора студије – реч је о увођењу појма *иниџмне друџиџвеносџи*, далекосежно функционалног за даљи херменеутички ток.

Иниџмна друџиџвеносџ, наиме, подразумева „скровити психички простор у којем се социјалне релације и пројекције исказују управо кроз интеракцију с оним што чини имагинарни [...] лично припадајући и долични свет наше еротичности“ (86–87). У корелацији, дакле, са *ероџском имаџинацијом*, *иниџмна друџиџвеносџ* подразумева „поље“ осетљивог „одмеравања“ и саусловљености манифестација фантазма и интерперсоналног контекста, либидинозних струјања и кодификације међуљудских/друштвених односа, што постаје плодотворна раван анализе, будући да карактеризација Андрићевих јунака неретко зависи од сучељавања њихове еротске интенције са оквирима живљења у заједници, тј. од „преламања“ конвенција друштвене егзистенције кроз индивидуалну „оптику“ условљену успоном жеље.

Већ у аналитичкој деоници у чијем фокусу су *Пуџ Алије Ђерзелеза* и *Мусџафа Маџар*, следствено описаној сфери интерпретативног интересовања, убедљиво су показани различити видови неравнотеже и „кривог срастања“ између пројектованих еротских „снова“ и представе коју о себи поседују ликови у друштвеном контексту. Када се пажња усредсреди на јунаке *Проклеџе авлије*, уз доследно одржање аналитичког фокуса на специфичној динамици *ероџске уобразиље* и *иниџмне друџиџвеносџи*, на делу је тумачење различитих облика реализације *имаџинације* као *уџочиџиџа* и као *мучиџиџиџа* Андрићевих јунака (139).

Наредно, најопсежније поглавље студије, *Мрачна иџрачка: џороџадни и укроћени ерос*, изразитије је посвећено романима *Травничка хроника*, *Омер џаџа Лайџас* и *На Дрини џуџрија*, уз интерпретацију и знатно краћих прозних остварења чија значења кореспондирају са најобимнијим Андрићевим приповедним подухватима. У истакнутој етапи тумачења, уз дискретно надовезивање на већ остварене закључке у студији *Забораџ* и *џонаџвање*, једним делом посвећене анализи хоризонта искуства касаблијске заједнице, остварује се широк спектар увида – од упућивања на афективну динамику масе, тј. канетијевског *масовноџ џела* које се претаче у кајзеровску слику гротескно-марионетског карневала, преко препознавања обрса фигуре куртоазног љубавника у лику Ђоркана, до истицања *умеџнички субверзивне оџсценосџи* која се у Андрићевој прози, као у *Аникиним временима*, испољава најчешће у „парадоксалном тематизовању онога што је зазорно у далекосежнијем, културно и антрополошки схваћеном значењу речи“ (200). Указује се, дакле, на протејске, аберативне, виолентне или сублимиране, неконтролисане или пак амбивалентне, привлачно-узнемирујуће „образине“ ероса које, евидентно је, знатно израженије, разноврсније и суптилније него што се у први мах чини, „проџивају“ Андрићев приповедни свет.

Када је реч о наставку анализе у назначеном поглављу, могуће је, између низа интерпретативних минијатура, акценговати тумачење реактивно-нихилистичког, *хедонисџичкоџ аџсолуџиџзма* Латаса, минуџиозно херменеутичко „детектовање“

либидинозног струјања у *Травничкој хроници*, или пак анализу *Госпођице* у светлу родне проблематике. Свим тим се заправо употпуњује корпус манифестација ероса које су још увек одјек различитих, неретко поновних, каткад узношећих, често обеспокојавајућих искустава. У епилошком поглављу *Подвиџ без ђрознице: курџоазна ујџија*, пак, постаје евидентно да хоризонт Андрићевог преовлађујућег антрополошког песимизма прожимају и модуси *еројског ујџиизма*, препознатљивог по *сублимативној имагинацији без џонорносџи, ујџијској анонимизацији* као у случају *Жене на камену*, или утопијском *елевацијском џџоосу*.

Другим речима, одклон од мрачније и зазорније представе ероса која, наравно, није потпуно хомогена и предвидљиво поновљива, остварује се у визији која подразумева чин „провизорне, дезилузионистичке ‘вере’ без светих истина и безусловних веровања“ (327), која, дакле, пројектује егзистенцију ослобођену од репетитивних цивилизацијских „формула“ преуређења света и упућену на истовремено утопистичко и деидеализовано, потенцијално недохватно и пожељно *неистџорично* искуство постојања. Тиме се, сходно увидима претходне Брајовићеве студије о Андрићу, *Фикција и моћ*, фигури *либералног ироничара* претпоставља специфичан алтер-его и/или комплементарно „лице“ *курџоазног ујџиисџије*, неопходно да би се показала ширина интелектуално-егзистенцијалног хоризонта остварена идејно-семантичким планом Андрићевог прозног опуса. На крају, назначеним увидима, изведеним анализом на фону разматрања проблема еротизма код, поред осталих, Батаја, Маркузеа, Лумана, Дени де Ружмона, у крајњој инстанци се превреднује и један део предвидљивог интерпретативног мњења о Андрићевом делу.

Мср Горан П. Коруновић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
g.korunovic@gmail.com

UDC 821.09
UDC 821.163.41.09

У ПОТРАЗИ ЗА ИЗГУБЉЕНИМ МЕТОДОМ: СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА ПОНОВО СТЕЧЕНА

(Јован Пејчић. *Зрна, расад, жетива*: Српска књижевна историографија;
српска књижевна критика. Београд: Altera books, 2015)

Наука о књижевности нестабилна је и преиспитивању склона област хуманистике. Ипак, њена постојаност, епистемолошка и онтолошка оправданост у свеколиком научном поретку више пута је потврђена. Теоријски и историјски опремљено улажење у простор књижевне историографије и књижевне критике и њихово истраживање са становишта историје идеја заметен је и никада духовно исплатив, али преко потребан подухват за дубинско и далекосежно стваралачко и интелектуално саморазумевање једне књижевне или културне заједнице. Јер, теоријско расветљавање и селектовање књижевноисторијских идеја и појава указује на полазишта и исходе оне историјске свести која је конститутивна за обухватање и образложење интелектуалних, естетичких, стваралачких, али и егзистенцијалних

токова историјске заједнице који и доводе до стадијума у којем је зрело и објективно књижевнаучно мишљење и могуће. То није једнозначна прича о прогресу идеја и њихових реалних манифестација, већ сага о аутентичном унутрашњем развоју и токовима сваке националне књижевности и науке.

А та сага посвећена, између осталог, и српској књижевној критици и историографији почива на плодном прожимању Хердерових концепција духа времена и духа народа, универзалних естетичких принципа, аутентичне стваралачке физиономије одређеног историјског колектива и продуктивном историјском релативизму аксиолошких концепција. Јован Пејчић, аутор студије *Зрна, расад, жетива*, на томе заснива знање о историји књижевноисториографских и књижевнокритичких идеја код Срба.

У уводном делу студије, насловљеном *Начела књижевног зналства: разврставање* аутор хегеловски систематично и прецизно покушава да формулише три начела на којима почива објективисано књижевно мишљење које стреми иманентној научности. Аутор, при томе, има на уму чињеницу да наука о књижевности није тек троделни систем и отресито промишља замку посезања за сваким теоријским уопштавањем и уозбиљавањем хуманистичке дисциплине која је стално на граници између научне скрупулозности и стваралачке аморфности. Ипак, његов наум је теоријски и логички нужен како би подастро пут разабарања у сложеним односима књижевне мисли и онога што је у западној науци као кровни појам тога мишљења именовано као *књижевна кријшка*. Отуда *начело афирмације* као доминантно у постулирању књижевне критике, *начело актуализације* као централно у областима књижевне историје и упоредног проучавања и *начело проблематизације* које, као супстанција теоријских, естетичких и књижевно-философских претпоставки и процеса, схематски, практично, дакле, конструктивно и суштински еманципује и преводи књижевно знање и поимање књижевности из домена интуиције у домен објективности и појмовне апстракције, што је фундамент свеколике хуманистичке епистемологије која почетке има у Сократовом учењу. Подела исходи из потребе књижевног зналаца за целином у којој се истовремено неутрализују и диференцирају различите дискурзивне праксе и типолошке и жанровске дисперзивности мисли о књижевности.

Систематично преиспитивање и огледање књижевноисторијских идеја о почецима, токовима, периодизацији српске књижевности ради осветљавања и у научној свести успостављања српске књижевноисторијске традиције одважан је подухват који себи може да приушти само врстан познавалац историје књижевности и књижевне критике. Јован Пејчић процес и резултате истраживања концентрише у три фазе: рађање српске историје књижевности, зрење књижевноисторијске самосвести и сумирање токова књижевноисторијске мисли у другој половини XX века. Сходно томе, аутор студије целину *Српска књижевна историографија* теоријски промишљено организује у три поглавља метафоричког наслова: *Освић, Зенић и Плодови*.

Увек важан задатак сваког освешћеног књижевноисторијског и књижевноисторисофског испитивања јесте одређивање почетка. Пејчић томе подухвату приступа одговорно и обазриво, настојећи да укаже да се зачеци одређених дисциплина крију у често теоријски неосвешћеним покушајима појединих духовно разностраних интелектуалаца – какви су Доситеј Обрадовић, Павле Соларић, Лазар Бојић, Чех Јозеф Добровски – да раздвоје историју књижевности од свеобухватних историја хуманистичких наука и уметности. Ти покушаји су и у историји светске књижевности запажени тек у другој половини XVIII века, са просветитељским, с једне, и предромантичарским, с друге стране, настојањима да се изворним културним, дакле, историјским заједницама установи њихов властити идентитетски оквир,

независно од тренутних државно-политичких констелација, како би се правоверно разлучио и описао њихов иманентни духовноисторијски ток, чији је један од исходишта и национална књижевност. Отуда се у Пејчићевој историји књижевноисториографске мисли проналажење ослонаца за хипотезу о континуитету српске књижевности која стоји насупрот претходећем концепту или „миту“ о дисконтинуитету јавља као неминовни епистемолошки порив. Он кореспондира са новим научним увидима али и са позицијом самог књижевног историчара који, узимајући у обзир обе традиције ранијих проучавања и закључака, њихове кључне носиоце и најподстицајније увиде, дакле, обавештено и акрибично, изводи закључак да прекида у историји српског књижевног стваралаштва и мисли није могло бити. Подухват преиспитивања књижевних и духовних веза у дијахроној и синхроној равни уочљив је већ у књизи *Почеци и врхови* (2010), у којој аутор показује спремност да назначени проблем интердисциплинарно истражи и аргументује, али и да размотри све могуће претпоставке како интелектуалног концепта о дисконтинуитету, тако и о континуитету српске књижевне историје. У том истрајном раду Пејчић имплицитно, на Вилкелмановом и Гетеовом трагу, сугерише органицистички развој српске историографске мисли.

Метафорички фундиран наслов монографије тако упућује на цео процес уобличења једне књижевноисториографске пројекције – како у дијахроном тако и у синхроном, то јест интелектуалном домену уобличења и кристализације – разлучењу, дистинкцији и појмовном одређењу старе и нове српске књижевности, њиховим синтагматским и парадигматским односима, пројекције о непостојању стваралачке празнине у њиховом хронолошком поретку, идеје о типолошком, жанровском, стилистичком и, коначно, духовном и идеолошком преображају једне у другу. По среди је замисао према којој је српска књижевност у историји показала виталистичку снагу. Закључно са жетвом коју убира ова студија, Пејчићева књижевноисториографска платформа је конституисана.

Од изузетног значаја је зато самопрегор селектовања и преиспитивања идеје проминентних српских књижевних мислилаца који су се тим проблемом из различитих духовних перспектива бавили од установљених почетака српске књижевне историографије. Лукијан Мушицки, Јован Суботић, Јован Ристић, Стојан Новаковић, Андра Гавриловић, Тихомир Остојић, Јован Грчић, Јован Скерлић, и неодлучни Павле Поповић заговорници су хипотезе о прекиду између старе и нове књижевности, док каснији проучаваоци Владимир Вујић, Ђорђе Сп. Радојчић, Радован Самарцић, Светозар Радојчић, Ђорђе Трифуновић, Милорад Павић, Милан Кашанин, Вељко Петровић, Димитрије Богдановић, Миодраг Павловић из историографског, филолошког, текстолошког, стилистичког и аспекта историје уметности, рабећи савремена теоријска и методолошка постигнућа из области историје књижевности, деконструишу вишедеценијски мит о дисконтинуитету и ревидирају историју књижевноисториографских идеја идејом о прелазу и преображају, о књижевности која има свој притајени тихи, али непрестани ток бивања. Пун поштовања према њиховим постигнућима и увидима, превасходно према Јовану Скерлићу, Милораду Павићу и Ђорђу Трифуновићу, Пејчић са својим претходницима успоставља стваралачки дијалог, уобличавајући њихову мисао и надопуњавајући је оним увидима који су консеквенца историјског искуства, нових сазнања и временске дистанце. Премда свестан недостатака у њиховом истраживачком приступу, Пејчић напоре Милорда Павића и Ђорђа Трифуновића сматра пионирским на пољу расветљавања континуитета развоја српске књижевности. Дух епохе и у књижевној историографији и историософији, према Пејчићу, игра кључну улогу у разумевању историјских појава, коришћењу историографских метода и писању српске књижевне историје. То становиште Пејчић наслеђује од Милорада Павића.

Централно место ове студије заузима Јован Скерлић као узорна књижевнокритичка фигура и књижевни арбитар без премца. Пејчић расветљава и анализује Скерлићеву књижевнокритичку методологију у контексту историје српске књижевне критике. Али, у коначном, сумарном погледу на књижевну мисао овога критичара, која врхуни у *Историји нове српске књижевности* (1913), књижевнокритичке постулате и принципе Пејчић обједињује са књижевноисторијском методологијом. Према Пејчићу је тако, Скерлићева *Историја* примењена теорија и метакритика. На Скерлићевом примеру, Пејчић је могао срећно да укрсти два своја наука – науку о експликацији и верификацији далекосежне књижевноисторијске мисли и аутентичних књижевнокритичких и естетичких идеја које су у савезу са друштвено-историјским контекстом. Са тим духовним упориштем и у том координантном књижевноисторијском систему, као прави представник духовне климе властите епохе, Јован Скерлић изграђује своју, како би Кашанин рекао, „грађевину јасног плана, чврсте конструкције, одабраног материјала и савршених пропорција“.

Посебан осврт, међутим, аутор ће начинити на методолошке процедуре књижевног историчара и критичара Мирољуба М. Стојановића. Овај „дисциплинарно многострук“ књижевни делатник Пејчићеву пажњу заокупља из три разлога: одговорног и темељног приступања књижевним појавама на интересној периферији проучавања српске књижевности; сврховитог, пожељног упоредног, интердисциплинарног истраживања које сеже у историјску дубину и тематску, поетичку и стилистичку ширину проучавање појаве, а на темељу историјско-типолошке аналогije Александра Веселовског и Виктора Жирмунског која у симбиотичку везу доводи теорију и историју и статички са динамичким погледом на књижевност, као и због оригиналне и далекосежне теоријски засноване поставке о „историјској естетичкој свести“. Све то указује на ванредне теоријске и књижевнокритичке напоре да се српска књижевност сагледа у што већем распону и типолошкој и духовној сложености.

Свест о континуитету налаже и откривање књижевнокритичких почетака и оригиналних методолошких и духовних поставки домаћих књижевних критичара и историчара. Пејчић је припадник већ изграђене традиције уочавања оригиналних идеја и мисли у српској теорији критике и историји српске књижевне историографије који имају или би требало да имају далекосежни утицај на књижевно саморазумевање данас. Књижевнокритички ослонци и упоришта која Пејчић у свом вишедесетогодишњем истраживању инаугурише изграђују или подупиру унутрашњи развој српске књижевности.

Аутор монографије *Зрна, расад, жетива* тако доказује две важне књижевноисторијске хипотезе: историјску постојаност српске књижевне мисли и њену интелектуалну и духовну равноправност у систему глобалне књижевне теорије и историографије. Аутентичне и из иманентног индивидуалног духовног простора књижевној историји испостављене критичке идеје и методолошке поставке извесних српских књижевних мислилаца, попут Љубомира Недића, Богдана Поповића или Исидоре Секулић оживљавају као антиципирајуће за круцијалне теоријске платформе XX века: *унутрашњи присељив, нови кријшцизам, стируктурализам, феноменологију, историјску идеологију, археолошку и културноисторијску кријтику*. То, како нам Пејчић показује, нису само модерне, а апартне мисли српских критичара за српски књижевни и културни простор, него и за европски и светски књижевнотеоријски „хор“ који се одвијао без вести о њима. Тиме Пејчић у целини насловљеној као *Српска књижевна кријшка* верификује стваралачку и аналитичку снагу домаћих књижевних интелектуалаца и подвлачи изворност, аутохтоност и интелигибилност књижевнотеоријске мисли у нас. Тај подухват није тек пристрасно настојање да се глорификују и из историјског контекста извуку одређене

естетичке и књижевноисторијске концепције, већ зрело, објективно и разложно уочавање и кристализовање кључних покретача развоја српске науке о књижевности као аналитичког и српске књижевне критике као стваралачког домена књижевна мисли. С друге стране, међутим, те идеје су незаобилазни ослонци у процесу рашчитављања српске књижевности. Флагрантна је упорност и минуциозност коју Пејчић показује у подухвату аутентизације српске књижевнокритичке мисли као аутохтоне и духовно и психолошки иманентне бићу српске књижевности.

И управо би овде ваљало поставити питање о усменом наслеђу као могућој спони између старе и нове књижевности која иде у прилог хипотези о континуитету с једне стране проматраног духовноповесног искуства. С друге, пак, стране, намеће се питање проширења културноисторијског хоризонта, те осврт на књижевност с географски рубног, али стилистички, поетички и епохално стожерног простора у назначеном „кризном“ периоду историје српске књижевности, а који је оквир дубровачке књижевности. Но, донекле је јасно предметно усмерење на иманентно српски културни круг.

У прецизно конципираном есеју *Идеје и/или њарадижме: Смисао сличности у историји и теорији књижевне критике: Љубомир Недић – критичар XX века* Пејчић открива Недићеве антиципаторске теоријско-аналитичке идеје и премисе које сугеришу заокрет ка унутрашњем приступу, те диференцијацију аутора у књижи и ван књиже и суптилно задирање у процес уметничког стварања у односу на Крочеову естетику, Прустова гледишта, Бахтинову теорију о аутору и јунаку у естетичкој активности, новокритичке поставке о књижевнокритичкој делатности и тумачењу поезије. Овај увид о неконтактном и непозајмљеном синхронизитету Пејчић прозорљиво теоријски образлаже архетипским начелом „*неузрочно*“ повезивања“, Богдан Поповићевом поставком о (асинхроном) паралелизму идеја, хипотезама Александра Веселовског и Виктора Жирмунског о „историјско-типолошким аналозијама“ и Пол Ван Тигевоом поставком о неусловљеним и немигрираним сличностима које су настале црпљењем на заједничком врелу. Следствено томе, Недић је, за Пејчића, европска интелектуална појава *par excellence*.

У огледу *Идеје држи језик* посвећеном Исидори Секулић, у фокусу Пејчићевог интересовања су Исидорина књижевнокритичка домишљања и аксиолошке дистинкције између критичке анализе и критичке интерпретације а потом и особина критичарева личности и израза критичарске свести, изложене превасходно у есеју *Проблем критике и критичарских њаленања*, а потом и у есеју *Ка њроблему критичара*. Тиме Исидора, према Пејчићу, на самосвојан и продоран контемлативан начин открива путеве књижевнокритичког стварања и сазнања и, додали бисмо, постулира принципе онога што је петнаестак година пре ње Милан Кашанин назвао „интегралном критиком“. Исидора је, као и Љубомир Недић, заговорник критике као посебне духовне и уметничке активности, као жанра еквивалентног другим књижевним жанровима. Занимљиво је и пажње вредно, међутим, сазнање о неусловљеном асинхроном паралелизму Исидориних наречених идеја и истих поставки које су тридесет година касније формулисали водећи европски и светски књижевни теоретичари и филозофи Бахтин, Јакобсен, Ингарден, Фуко, Женет, Ролан Барт, Баконски. Пејчић истиче и да је Исидорина аксиолошка концепција о књижевним вредностима и претходница теоријским елаборацијама о вредностима Нортропа Фраја, Ернста Роберта Курцијуса и Волфганга Кајзера.

Метакритичке продоре Пејчић остварује у проблемском расветљавању кључних естетичких поставки српских критичара друге половине XX века, на тај начин формулишући властиту микроисторију српске књижевне критике и одређујући њене главне типолошке карактеристике. У есејима о Петру Цацићу, Владети Јеротићу, Мирославу Егерићу, Предрагу Палавестри и Милославу Шутићу, Пејчић

најпре одређује аутентична суштинска теоријска полазишта сваког од критичара, конфигурише њихов критички и духовни профил и самосвојну критичку егзистенцију и испољава дар праћења, а потом и резимирања на који начин ови критичари и историчари књижевности примењују властите методолошке премисе о књижевном поступку приликом анализе конкретних књижевних остварења кроз време. Благонаклон према својим критичким сабеседницима и претходницима, Пејчић указује на неопходност методолошке доследности с једне, али и на искушење искорачења из задатог системског оквира на који неминовно наводи само књижевнoуметничко дело, с друге стране. Врлине књижевнокритичке егзистенције види у избореној естетичкој и духовној реалности књижевног дела, унутрашњем самопрегору и способности задирања у духовну стварност уметника, у моралу, „смелости без бруталности, слободи са културом, знању без доцирања, љубави без задобијања“ широког критичког духа, трагању за духовном и идеолошком истином у критичкој књижевности, у студиозном критичком сондирању у потрази за песничким аватаром и пасликом. На концу, аутор у сажетку *Наизгледно: Усуд мишљења и њисања* по принципу силогизма логички закључује да се истински књижевнокритички аналитички домет и валоризаторска компетенција обистињује у оној озбиљности и дубини које се простиру иза *наизгледног* – првог утиска и синтетичке замке.

Монографија *Зрна, расад, жетива* представља историју књижевноисториографских и књижевнокритичких идеја и метода, али и посебан методолошки предлогак промишљања српске књижевне историје. Јер, уколико би се Пејчићева оригинална становишта издвојила из књижевноисторијског контекста у који су проблемски уроњени, пред собом бисмо имали недвосмислен пропедевтички увод у једну нову, на стабилним књижевноисторијским темељима засновану, историју српске књижевности.

Ова стилски беспрекорно написана монографија на самом завршетку изнећајује готово поетски стилизованим теоријским резимеом. Сентенциозност и гномичност књижевног просуђивања може се разумети као нови облик књижевнотеоријске мисли. Међутим, таква (усудићу се речи настасијевићевска) елиптичност исказа која изгледа као скица идеја наводи на помисао да ће Пејчић своје ставове продубити и ускоро нам се обратити новим књижевнокритичким, аксиолошким и теоријским сазнањима.

Вратимо се још једном наслову књиге. У њему се крије природни след, узрочно-последични животодавни процес, али и снага витализма како књижевноисториографске методологије, тако и књижевног живота. Међутим, наслов је и симболичко-метафорички путоказ једног неизвесног континуитета, оног који српској књижевној историографији остаје да одржи у будућности. Неизвесност проистиче из духовне климе наше епохе, која, ако се номинално послужим Пејчићевим књижевнoзнаственим начелима, и префиксацијом Мила Ломпара, релативизује дух самоафирмације, самоактуализације и, у негативном, антивиталистичком контексту, заговора начело историјске самопроблематизације.

Пејчићева студија, међутим, суспреже овакве опасности књижевноисторијске самосвести. Његов оглед на историју српске књижевне историографије и књижевне критике није искошен – већ изострен. Он проистиче из ведрога и оптимистичког поимања развојних токова и лукова традиције српске књижевне мисли, и истовремено подсећа да присуство, односно одсуство одређених традиција, свест о антиципацији или заостајању у књижевним идејама, трајању или прекиду одређених токова и струја, зависи од наше спремности да их сагледамо и аргументовано, на ползу властитога историјског трајања, освестимо. Пејчић је свој угао посматрања

одавно одабрао и, стичемо утисак, врло је задовољан оним што на пољу књижевне критике и историографије уочава.

Јана М. Алексић
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
tiamataleksic@gmail.com

UDC 821.163.41-4.09 Pavlović M.

О ПОЕЗИЈИ И КУЛТУРИ, ИДЕНТИТЕТУ И КОНТИНУИТЕТУ

(Др Маја Радонић. *Сјуб сећања српске културе – есеји Миодрага Павловића*. Андрићград: Андрићев институт, 2015)

Научна монографија др Маје Радонић *Сјуб сећања српске културе – есеји Миодрага Павловића* несумњиво је леп догађај у српској науци о књижевности. За предмет свога истраживања ауторка је одабрала једно од најзначајнијих есејистичких дела у српској култури, утолико значајнијег што је његов творац један од највећих српских песника друге половине двадесетог века. Миодраг Павловић је био песник „превратник“ и есејиста који је имао увиде у светску књижевност и културу, у токове књижевне мисли у свету, али и у српску националну песничку и мисаону традицију. Зато је пред ауторком био веома тежак задатак који је подразумевао широка знања у области историје и теорије књижевности, теорије културе и компаративистике. Овај захтевни посао изискивао је од ауторке улагање много енергије и времена, истинско истраживање и познавање комплетног опуса Миодрага Павловића. То значи поуздану оријентацију међу стотинак књига. Ако се томе дода и познавање националног и компаративног контекста, онда се може замислити пред каквим се искушењима ауторка налазила.

Монографија има 490 страна и раздељена је у следеће делове: увод, пет основних поглавља главног дела рада, закључак, литературу, биографију аутора и прилоге. Увод је подељен на два дела. Први се тиче природе есеја као књижевног жанра и његове историје у светској и српској књижевности. Истиче се његов значај и важност проучавања за формирање књижевне самосвести. У другом делу се говори о есејистици Миодрага Павловића: прво о рецепцији његове есејистике и друго о пишчевој тежњи ка успостављању континуитета. Из ова два уводна дела извлаче се закључци о правцима проучавања Павловићеве есејистике и о циљу тог проучавања.

У првом поглављу говори се о поетици, традицији и континуитету. Павловићево есејистичко дело доводи се у везу са његовом концепцијом традиције и са његовом тежњом за успостављањем покиданих континуитета у тој традицији. Прво се дају теоријске основе поетике традиције Миодрага Павловића, а онда се прелази на Павловићеву *Анџиологију српског јесништва (од 13. до 20. века)* као на реализацију идеје континуитета и песникове визије традиције. Посебан акценат се ставља на Павловићево укључивање старе српске поезије у *Анџиологију*, што је била велика иновација, а онда се разматра статус српских песника у њој. Ауторка даје увид и у допуњено издање, а потом описује структуру *Анџиологије*.

Предмет другог поглавља су Павловићеви есеји о српским песницима. С обзиром на то да је Павловић изградио свој однос према традицији ово поглавље носи наслов *Превредновање српске ђесничке ђтрадиције*. Ауторка даје увид у петнаест Павловићевих огледа о појединим српским песницима, пошто се претходно осврнула на Павловићеву веома значајну књигу *Поетика модернођ*.

У трећем поглављу рада ауторка разматра стару српску поезију, а затим наше народно песништво, с посебним освртом на *Антиологију лирске народне ђоезије*. Тиме је већ показана ширина Павловићевог интересовања и изузетна упућеност у националну традицију.

У четвртном поглављу посвећује се пажња есејистици усмереној на светску књижевност: песништву европског романтизма, В. Б. Јејтсу, Т. С. Елиоту и Дантеу.

У петом поглављу предмет анализе је културно-антрополошка мисао Миодрага Павловића, при чему се разматрају његови есеји о сликарима, потом *Поетика жртвенођ обреда* и *Обреди ђоејичкођ живођја*.

Пошто је исцрпно и систематично дала преглед Павловићеве есејистике, ауторка у закључку рада истиче изузетан значај есејистике Миодрага Павловића за развој српске књижевности, посебно њене књижевне самосвести, за разумевање Павловићеве поетике и поезије и за разумевање наше културе. Потом следи преглед литературе превасходно о есејистичком делу Миодрага Павловића, али и његовом књижевном делу уопште, и наравно о природи есеја.

Др Маја Радонић је написала врло обимну и прегледну научну монографију у којој је систематично изложила своје погледе на есејистичко дело Миодрага Павловића. Она је тачно уочила Павловићеву склоност ка поетичким разматрањима, значај традиције у његовом есејистичком, али и песничком опусу и напоре да се успоставе континуитети у српској књижевности. Самим тим је истакнута и особеност Миодрага Павловића у српској есејистици као подвиг у посматрању српске традиције у континуитету од 11. до 20. века.

Павловић се показује као оригиналан мислилац који препознаје основне теоријске идеје 20. века, какве су идеја традиције и осећање историје, и веома добро њима влада примењујући их на српску грађу. Тако се он показује и као национални и као универзални дух, а визија српске поезије као целине са њиме добија немерљиво пуно. Ауторка је врло коректно обрадила ове крајње деликатне поетичке проблеме. Као логичан наставак првог поглавља следи превредновање српске песничке традиције и ту је ауторка дала врло прецизан увид у Павловићеве оцене најзначајнијих српских песника 19. и 20. века. Овде није поштован хронолошки принцип, већ је ауторка ишла за есејистом, али то не смета осећању историје које је кроз ове есеје дочарано.

Павловић се касније озбиљније вратио старој српској, односно српско-византијској књижевној традицији у својим огледима о Стефану Лазаревићу, Димитрију Кантакузину, средњовековним жанровима и народном песништву. Показала се незаобилазном Павловићева *Антиологија лирске народне ђоезије* као део успостављања континуитета традиције, односно српске поезије као целине.

Веома су важни Павловићеви есеји о светским песницима за разумевање и његове поетике и његовог концепта традиције. Павловић се поново потврђује и као антологичар (*Песништво европскођ романтизма*), и као познавалац великих светских песника. Самим тим Миодраг Павловић постаје важна личност у нашим представама о светској књижевности. Ауторка је врло подробно описала културно-антрополошку мисао Миодрага Павловића и понудила увид у основе његове теорије културе. Научна монографија и на нивоу појединачних поглавља и на нивоу целине представља вредан рад и озбиљан допринос нашој науци о књижевности. На једном месту је приказана целокупна Павловићева есејистичка мисао и

створени су услови за даље студије о поетици Миодрага Павловића, односно о повезаности његове есејистике и његове поезије.

Ауторка закључује да је есејистичко дело Миодрага Павловића веома разноврсно и богато, да је у вредносном смислу у самом врху српске есејистике, а да по своме значају за српску књижевност, а посебно за српску традицију, тешко да има равнот и упоредивог. Павловићева мисао је савремена, инспирисана највећим светским песницима и мислиоцима (Т.С. Елиот) али изразито оригинална и највећим делом примењена на српску књижевност. Павловић је из темеља променио виђење српске традиције и српске поезије у целини, успоставивши континуитете који су раније били оспоравани. И на нивоу интерпретације појединачних песничких дела, и на нивоу визије појединих епоха, и на нивоу визије целине, Павловићеве есеји су увек велики мисаони продор. Његови огледи о светском песништву драгоцени су за нашу књижевну мисао и потврђују висок статус Павловића и као песника и као есејисте. Његова културно-антрополошка мисао била је у своје време изразито иновативна, а тек касније је добила следбенике. Све у свему, ова научна монографија открива Павловићеве домете и непорецива знања из више духовних области, из различитих епоха и са једног универзално високог мисаоног становишта. Самим тим је и монографија – концепцијски, у појединачним поглављима и као целина – достигла леп научни ниво.

Ауторка је урадила веома лепу научну монографију, концепцијски јасну, врло добро рашчлањену на пет поглавља уз поштовање природе Павловићеве есејистике и праваца његових интересовања. Дат је увид у малтене сваки есејистички рад Павловићев, а да при том није изгубљена целина из вида. Дата је оцена домета Павловићеве есејистике и њеног значаја за српску књижевност. Све је то написано јасно и без мистификација. Све у свему, монографија представља значајно и иновативно научно дело и дајемо јој недвосмислено високу оцену. Миодраг Павловић је у Ђорђу Деспићу, Марији Петровић и Маји Радонић добио значајне и пажљиве тумаче.

Др Јован М. Делић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Одсек за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

UDC 821.511.141(497.11)-94

ЗАКОНИ КАО ИЗВОРИ ПРАВОСУДНОГ ХАОСА

(Tibor Varadi, *Spisi i ljudi – Priče iz advokatske arhive*.
Novi Sad: Akademska knjiga, 2015)

Необичне приче о људским судбинама у овом делу, како нам аутор каже, „потичу из архиве породичне адвокатске канцеларије,¹ коју је он наследио од оца и деде. Отварајући ту чаробну кутију пуну разноликих, изузетно поузданих увида

¹ Tibor Varadi, *Spisi i ljudi – Priče iz advokatske arhive*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2015, str. 7. У даљим наводима из ове књиге бројеви страница дати су у основном тексту у заградама.

у вртоглаве странпутице правних прописа и њихових одраза на животе свакојаким људи, претежно адвокатских клијената, он истиче да за разлику од стандардних увода у прозне приче, „текстови који следе темеље се на стварним догађајима и њихови јунаци су стварне личности” (7). Варадијева књига не почива, дакле, на домишљању и људском памћењу; које је све непоузданије у наше информатичко доба, односно као што је то приметио Цветан Тодоров у тексту под насловом *Уџрожено сећање*: „Пошто смо приморани да у што бржем темпу трошимо информације, изложени смо њиховом убрзаном нестанку“ (11).² А затим се Варади сећа натписа који је видео на једном београдском биоскопу: „ЗАТВОРЕНО ~ ДОБИТЕ ЈУЧЕ“, и додаје: „Мислим да је то оно што покушавам“ (11).

У првом поглављу реч је о судским одјецима кафанских песама у време када су људи, не увек баш сасвим трезни, испољавали своје националне заносе певањем или наручивањем патриотски надахнутих песама, каткад и са шовинистичким приврзацима или могућностима тумачења. После разматрања неколико судских перипетија те врсте, он се присећа једне међународне конференције одржане средином деведесетих у Пешти, када су Цигани на завршној вечери свирали сваком госту по једну његову националну песму. Када је дошао ред на госта из Хрватске, засвирали су му до недавно изузетно популарну песму „Југославијо, Југославијо“. Пошто у мелодији није могао ништа да мења, примаш се приклонио ближе уху хрватског госта, и само мало променио завршне речи, па се тријумфално „заорило ’Ој, Кроацијоооо, ој Корацијоооо“ (34). Тако је увеселио и хрватског и српског госта, напетости је одједном нестало, а Варади је помислио „колико су током последњих година многи мировни експерти и миротворци остали испод нивоа циганског примаша“ (34).

На сличан начин занимљиве су и судске судбине не само патриотских песама него и политичких текстова, нарочито у тренуцима оштрије политичке климе, односно како аутор каже „диспозиције душа“ (41, 42, 43 и др.). У том погледу карактеристична је била тужба за привремену, а убрзо затим и трајну забрану 76. августовског броја часописа *Уј Симџосион*, који се „појавио (односно требало је да се појави)“ (36) у новембру 1971. Био је то часопис на мађарском језику, покренут 1964 који је водио „неупоредиво слободнију уређивачку политику од свих тадашњих књижевних часописа који су на мађарском језику излазили како у Мађарској, тако и у Румунији и Чехословачкој“ (34), па су у њему сарађивали „и најпознатији мађарски писци ~ дисиденти“ (34). Када се у том часопису нашао текст Шандора Роже, „Мађара, држављанина СФРЈ, студента Природноматематичког факултета“ у Новом Саду“ (36), настала је велика правна гужва. У том тексту, писаном у облику хумореске под насловом *Свакодневни абортус*, један од двојице супротстављених протагониста у току расправе у студентској соби, између осталог, каже „да човек може с дипломом да обрише дупе, да нећеш бити услужен у продавници ако проговориш на мађарском, односно, да се не једе на путу у комунизам“ (41). Текст се, можда случајно појавио управо „после 21. седнице Председништва Савеза комуниста Југославије“, која је „била окидач правог плјуска заклетви на верност“ у обрачуна „са хрватским ’масовним покретом’, српским ’либерализмом’ и са још незаборављеном ’шездесет осмом“ (41).

У таквој „диспозицији душа“ морале су пасти затворске пресуде, без обзира на то што је Тибор Варади у одбрани навео да је „приступ тужиоца у целини лажан“, јер „једну хумореску процењује користећи мерила која важе за научне студије“ (42).

² У питању је навод из из уводног поглавља *Уџроженосџи сећања* у збирци студија Цветана Тодорова *О користи и шџијености сећања*.

Није помогло ни саопштење редакције листа да су у питању „дијалози сатиричног текста“, у којима се наведеним Лацијевим ставовима супротставља Гру, те да се они „у једној сцени [...] и физички обрачунавају“ (42). Дакле, као што је одбрана навела, „оно што текст предочава није друштвено-економска или политичка ситуација, већ ситуација у соби једног студентског дома“ (42). Дакако, „већина покушаја да се правним средствима интерпретира и вреднује један књижевни текст, доноси бизарне резултате“ (43), па се и у току суђења показало да и сама тужба почива на елементима хумореске: Тужилац је, између осталог, замерио оптуженом и што „у Југославији истиче, на јавном месту (тачније на тераси студентског дома), заставу једне стране државе“ (49). Испоставило се, међутим, да је у ствари једном приликом оптужени „угостио неку младу Норвежанку у студентском дому и – ваљда као знак успеха – раширио њен пешкир“, „дизајниран као норвешка застава“, „на испушту прозора“ (49)!

Ипак, Шандор Рожа је осуђен на три године строгог затвора, али као да је после завршеног суђења уследио још необичнији хумористички расплет. Као прво, на крају пресуде „стоји датум: 21. фебруар 1971“, иако је пресуда „стварно донета годину дана касније“ (49). Да ли је у питању дактилографска омашка? Ако и јесте, зар нам она ипак не наговештава да је пресуда пала и пре него што је написана? Да ли се у међувремену политичка клима толико променила да „Шандор Рожа никад није ни позван на издржавање затворске казне“ (50), па чак му није био „ни пасош одузет“ (50)? Најзад, он је после одлуке да напусти земљу залуд страховао да је то што су му оставили пасош нека смицаила – да би га ухапсили „на граници и да му и то пришију као кривицу“ (50). У сваком случају, напустио је земљу, отишао у Немачку, тамо нашао посао и касније се настанио у Мађарској. Остаје нам само да се запитамо да ли је наравоученије целог тог правног заплета и расплета, да је важно схватити да је „у време узаврелих политичких страсти недостатак непријатеља [...] неприхватљив“ (47)? Или пак прича говори како политичке страсти, као и неке друге, каткад брзо гасну?

У сваком случају, балкански простори немају монопол на тако апсурдне обрте у тумарању за судском правдом. Занимљив је у том погледу и правни случај на великом аеродрому у Атланти 2001. године, када је неки „спетљани путник“ (47) заборавио своју торбу пред покретним степеницама на којима је било могуће само кретање у једном правцу јер су водиле ка излазу. Када је он потрчао „доле механичким степеницама које су га носиле горе“, „енергично“ је одгурнуо „са свог пута неколицину путника“ (47). Пошто су тада у „диспозицији душа“ дежурних безбедњака на том аеродрому превладавале максималне мере опреза, у обрачун с тим „терористом“ кренуло је десетак аеродромских ловаца на терористе, који су искористили прилику да покажу своју ревност у служби: Они су се „штушили на реметиоца јавног реда, оборили га, намакли му на руке лисице и држали га чврсто притиснутог на под све док нису стигле антитерористичке јединице, па и *CNN*“ (48) да разгласи на телевизији ту „диверзију“. Како је огромни међународни аеродром био затворен због тог „терористичког“ препада пет-шест сати, од тог „несрећника је судским путем тражено да надокнади штету, и то у износу од више милиона долара“ (48). Очигледно да је страсна „диспозиција“ безбедносних „душа“ лежала иза тог правничког надахнућа.

Још су можда у елементарном људском смислу занимљивије пресуде неким сасвим обичним, каткад једва описмењеним момцима, којима је у њиховим младачким заносима, ко зна шта све падало на памет или излетало из уста. Тако сазнајемо у једној од *Банайских њрича – из њрвих њослерајних љодина* да је Золтан Келеман, ученик средње пољопривредне школе, био „ухапшен 8. октобра 1947. године“ (134), јер није пријавио једног свог школског друга, који је био у завери с

joш неким сеоским момцима који су, „према оптужници“, „наумили да се успротиве Црвеној армији“ и „преузму власт у Мађарској“ (131). „Црвена армија се извукла“, али Золтан Келемен је добио „двогодишњу казну затвора с принудним радом“ (138). Очигледно, осуђеник је имао пех што је суђење одржано пре Титовог сукоба с Информбироом. Занимљиво је, наиме, да му је после тог сукоба, „пошто је одслужио затворску казну с присилним радом“ 1951. године, „Отсек за школовање кадрова Министарства Пољопривреде Народне Републике Србије“ „дозволио да настави школовање у бечкеречкој средњој пољопривредној школи“ (138).

Колико се политичка ситуација драстично променила после Титовог сукоба са Стаљином уочљиво се огледа и у току једног суђења, које је Тибор Варади углавном реконструисао по причи свог оца. Кад је судија упитао једног „лекарског шегрта из Арадца“ како је „могао да се сврста на страну Информбироа“, безазлени момак га је замолио да му „неко већ једном објаси шта је то 'информбиро'“ (141). Док му је судија, „објашњавао разлику између совјетског, то јест 'информбировског' и 'нашег', односно југословенског комунизма“ (141), момак га је „прекинуо, и сав узбуђен, са сузама у очима рекао: 'Али друже судија, ја не волим ни овај наш, а камоли онај њихови!'“ (141). Судија је очигледно био свестан ко стоји пред њим и свео је казну на „свега шест месеци затвора“ (142). Али шегрт је ипак доживео да се та његова „запрепашћујућа“, „сентенциозна“ изјава годинама цитира „у бечкеричким правничким круговима“ (142). Да ли само у шали?

Па и у разматрању мање-више, бар површно гледајући, опште познатих прогона Јевреја и Цигана у *Једној од штри бечкеречке йриче* има појединости које нас стално подсећају на вртоглаве стазе и богазе правних прописа и одлука. Рецимо, „бележећи постепену експанзију лудила“ у доношењу одредби о прогонима Јевреја и Цигана, Варади наводи запажање Виктора Клемперера „да је у Немачкој неко време Јеврејима било дозвољено да се шетају по парковима, али им је било забрањено да седну на клупу“ (79). Па и уредбе о расној дискриминацији на нашим окупираним територијама у том погледу су занимљиве: „Јевреји и Цигани, као и лица која се налазе у браку са Јеврејима и Циганима“, нису смели да раде у биоскопима „ни као благајници, ни као цепачи улазница, или разводници“ (72) Али чак и тако прецизна уредба оставља без одговора питање шта је „с онима који су се развели“, или „с удовицама, удовцима“ Јевреја и Цигана (72)? Занимљив је и пропис о отварању кабарета, за које се тражила „дозвола војног заповедника“ (78). За добијање такве дозволе било је потребно и „уверење о расположивости обртног капитала и да ли у томе има и јеврејског капитала“ ~ док се „цигански капитал“ не „помиње“ (78). Поред тога та уредба прописује да у кабаретима „плесачице не могу бити ни Јеврејке, ни Циганке, нити особе удате за Јевреје и Цигане“ (78). Укратко, расистичко лудило задржава многа свој обележја у разним нијансама.

Колико су *Шисси* и *Људи веродостајан* документ социјалне историје као и забавно књижевно шtivo, поуздана евокација променљивих политичких „диспозиција душе“, огледа се на разне начине у правним зачкољицама у вези и с разним другим уредбама, расправама и одлукама на сваком кораку. Тако су, на пример расправе о жалбама на одлуке о конфискацији имовине непосредно после рата често толико дуго трајале, да би на крају конфискација била обично замењена национализацијом (стр. 86, 114). Борбени покличи су се увек налазили на крају сваке судске одлуке, како за време рата тако и после рата. На крају сваког решења о бракоразводној парници за време рата стајало је „Heil Hitler“, што је у непосредним поратним данима замњено паролем: „Смрт фашизму – Слобода народу“ (83–84). Политичке „диспозиције душа“ у раскораку између судских пресуда и стварности огледају се и у пресуди Окружног суда у Београду од „21. септембра 2000. године“, која је прописала „двадесет година строгог затвора Вилијама Клинтону“, иначе,

како се наводи, познатом, под надимком „Бил“ – и то „заједно са Жаком Шираком, Ентонијем/Тонијем Блером и другим окривљеним“ као „одговорним за НАТО агресију“ и бомбардовање Србије претходне године (139). Као да се у тој пресуди огледа нека модерна иронична верзија приче о борби Давида и Голијата?

Можда су исто тако сугестивни и неки правни случајеви у сасвим локалним и личним оквирима. Тако је, на пример, некој младој Бечкерчанки која је преживела „грозоте рата“ у Пешти, по повратку у Бечкерек, било потребно „уверење о политичко-моралном владању“ да се „настани у родној вароши“ и да „купи материјал за једну цицану хаљину“ (153). Штавише, причало се да је она хтела да наведе „да јој је хаљина потребна јер би већ хтела да изађе на корзо“, али „отац ју је наговорио да не помиње тај аргумент“ (89). Нека друга жена је, да би избегла логор, морала да покрене бракоразводну парницу против свог мужа који је био Немац, иако се он није ни „вратио из рата“ (154). И то није био усамљен случај у време када су не само „локални Немци били масовно одвођени у заробљенички логор“, него и „Мађарице (а вероватно и Српкиње) чији су мужеви били Немци“ (154). Стога није ни чудо што су тада пред адвокатском канцеларијом Варадијевог оца стајале „данима, од јутра до касне вечери“ жене заинтересоване за развод брака (154). А међу таквим бракоразводним парницама било је „и стварних и фктивних“. „Неретко су се муж и жена“ договорили да се разведу, да би на тај начин „сачували нешто од заједничке имовине, с надом да ће, ако једном 'све ово буде прошло' поново успоставити брачни живот“ (271). А било је таквих „образаца“ и за време немачке окупације када се иза развода од јеврејског брачног друга „наслућивала споразумна градња једне заједничке, само на пуким надама утемељене будућности“ (271). Али у таквим и сличним случајевима често је немогуће закључити шта је у ствари била истина. „У романима се много тачније зна шта је и како је било, него у стварности“ (280).

Тако је на пример немогуће сазнати да ли је оптужени и осуђени Иштван Бакаи – Пишта, сиромашни сеоски слуга, који је живео у Лазареву, „добровољно ступио у дивизију Принц Еуген“ (145) и учествовао у борбама против партизана. Али тај закључак је био неприкосновен, јер га је суд донео 28. децембра 1945. године на основу саслушања у ОЗНИ, а „искази пред иследницима ОЗНЕ“, по тадашњим судским проценама, увек „заслужују пуно признање“ (147). Стога је, дакако, суд одбацио чак и иницијативу окривљеног да се брани „јер су чињенице довољно разјашњене“, те је „саслушање предложених сведока сувишно“ (147). Међу тим историјским апсурдима занимљиво је и колико је било тешко у Краљевини Југославији доказивати своју мађарску националност за школовање с наставом на мађарском језику. Да би то било могуће било је потребно доказати да презиме ученика јасно показује да он „припада датој мањини“ (169). Дакако, то наравно води у праву о питању „да ли је Мађар само тај ко има мађарско презиме“ (198), односно да ли је Француз, Немац или Американац само онај који има француско, немачко или америчко презиме. Најзад, занимљиво је и да је после Другог светског рата 1955. године неким девојкама из Сенте надлежно министарство одбило молбу да се упишу у пети односно шесни разред гимназијског „одељења с мађарским наставним језиком“, иако су претходне разреде приватно положили у таквим одељењима. (177)

Међу игрицама правничког, правосудног и животног тумарања на ивици бесмисла посебну пажњу привлачи главни и једини наведени разлог за пресуду госпођи Шарлоти Мари, коју је Војни суд области за Банат осудио у априлу 1945. на „три године принудног рада“ и „конфискацију целокупне имовине“ (184), јер је била сувласница и одговорни уредник старог мађарског листа *Торонијал* који се ослањао „за време рата на немачку пропаганду“ и, како пише у пресуди, „лагао необавештену јавност о немачким злочинима, као нпр. о убиствима у Катинској

шуми, покушавајући да их припише братској Совјетској Унији“ (188). Наравно, апсурд се открива тек накнадно кад постаје опште познато да је та „лаж“ у ствари била истина, али и довољан разлог да се не наведе ниједан други појединачни пример кривице за такву пресуду.

Понекад су у Варадијевим неизмишљеним ироничним бајкама законске одредбе и правна пракса и саме по себи занимљиве: „за време немачке окупације заплењена“ је на законским основама „сва јеврејска имовина (и, у принципу, и свака циганска имовина)“ (203), а после рата је донета законска уредба да се „има конфисковати имовина сваког човека који је Немац (осим ако се није борио заједно с партизанима)“ (223). У аналогном смислу занимљив је и пропис, забележен у дневнику деде Тибора Варадија, да „онај ко почетком 1945. године купује зеца на пијаци, може слободно да га однесе кући, може и да га поједе, али куповином стечена права се не односе и на зечју кожу“ (232). Да човек не зна на каквим документарним основама је писана ова књига вероватно би помислио да је писац претерано маштовит. Укратко правничке, судске, политичке и животне пикантерије врве на сваком кораку у овом необичном делу, па би се оно могло читати и као нека нова књижевна врста, хумористички адвокатски историјски роман у којем ништа није измишљено, али све је проткано апсурдима онога што се доиста збива.

Др Светозар Ђ. Кољевић
Српска академија наука и уметности
Одељење језика и књижевности
svetakol@eunet.rs

UDC 821.163.41-93-14.09 Vitez G. (082)

ПОЕТИКА И ПРИПАДАЊЕ

(*Поезија као завичај: Поетика Григора Витеза*. Зборник радова.
Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић (ур.).
Београд: Учитељски факултет, 2015)

Четврти зборник на пројекту *Поетика српске књижевности за децу и младе* Учитељског факултета у Београду резултат је научног скупа одржаног о стогодишњици рођења Григора Витеза (1911–1966), и потврђује значај намера са којима је заснован пројекат чији је део: проучавања књижевности за децу и младе као равноправне, а не уметнички подређене области. Када се уклоне бркања уметничких и педагошких критеријума и потискивања и занемаривања значајних аутора, настала као последица таквог начелног става, књижевност за децу и младе открива се као поље у коме се проблематика која изазива интересовања проучавалаца књижевности показује чак и јасније и пречишћеније него иначе. У случају Григора Витеза, историчност као услов поетичког обликовања, однос према језичком и књижевном канону, фолклорна и претходна писана традиција и њено песничко ословљавање, дакле, све питања која представљају чворишта којима се може описати српски књижевни двадесети век, водила су до централног, питања ауторског идентитета, које је своје место нашло и у кључној речи наслова зборника. И није нимало безначајно то што се завичајност нашла као централна тема која радове у

овом зборнику везује у целину: иако је Витез већ пола века писац са повлашћеним статусом у програмима основног образовања у Србији, у обједињеном библиотечком каталогу Србије већина издања његових дела категорисана је као написана на „хрватском језику“, а зборник пред нама први је који се његовим делом бави са научним интересовањем у контексту српске књижевности и културе.

Књига је подељена на пет целина, уз уводни текст Александра Јовановића који сумира аспекте интересовања за Витеза савремене српске науке о књижевности када је у питању овај зборник. Истицањем Витезовог порекла и етничке припадности и везе животног и поетичког пута коју сам песник наглашава говорећи о свом делу („тај свијет је морао ући у ове пјесме намјењене дјетињству других, јер сам само на стазама властитог дјетињства могао наћи пут до других дјетињстава“), постављен је оквир за испитивање односа његове поезије и контекста српске књижевности, који се у зборнику концентрише на три аспекта: наслеђе српске књижевности које Витез усваја и трансформише, поетичке везе животног искуства и дела када је у питању књижевност за децу, и место Витезовог песништва унутар система српске књижевности. Закључни текст Валерије Јанићијевић, биографски поглед на дело Григора Витеза, потврђује утемељеност оваквог приступа у пишчевим аутопоетичко-биографским записима и сведочењима његове ћерке Олгице Витез Бабић и песникове ученице Радмиле Вучковић. На тај начин су радови у зборнику обгрљени пишчевим исказима, који својом животношћу и потребом за самотумачењем уводе и самог песника као сталног саговорника у зборнику.

У првом одељку, посебност стварања Григора Витеза посматрана је из аспекта завичајне одређености. Душан Иванић наглашава геопоетичку специфичност књижевности крајишких Срба и њене рецепције, смештајући Григора Витеза у дуги низ који почиње још од Саве Мркаља, Павла Соларића и Јована Дошеновића. Нијансирајући односе „културе/књижевности на граници“ у историјском укрштању и смењивању отпора асимилационим тежњама, и настојања за помирењем оба опредељења и истовременом припадношћу и већинској и мањинској култури, Витезову позицију писца Србина из Хрватске унутар југословенског контекста Иванић показује, тиме упозоравајући, у типичној рањивости од присвајања. Светлана Шеатовић Димитријевић анализирала је песничке слике, теме и мотиве Витезове поезије и осветлила њихово порекло у животног искуству Витезовог детињства, везујући изворњеговеимагинације за рефлексе осећаја завичајности. Славица Гароња Радованац детаљно разматра жанровске облике, мотиве и микроструктуре усмене књижевности распрострањене на овом подручју, још увек живог стварања у доба Витезовог детињства, и препознаје њихове утицаје на песнички облик и имагинацију његове поезије. Кратки усмени облици – шаљиве песме, успаванке, здравнице, дечје песме (бројенице/разбрајалице и питалице), загонетке и изреке, чије мотиве преобликује или развија, лексички, ритмички и метром ослоњен на усмену поезију, представљају јаку спону Витеза и славонског простора са кога је потекао, и српске културе чија су основица. Интересантно је да је све троје аутора које пише о „славонском“ Витезу и само рођено или потиче са ових простора, па се у овим есејима могу читати и наноси метакритичке потврде темеља сопствене ауторске позиције.

Други одељак посвећен је позицији Григора Витеза унутар система српске књижевности. Отвара се значајним текстом Јована Љуштановића који прецизно маркира Витезово место у промени канона српске поезије за децу током двадесетог века. Модернистички концепт аутономије детињства, и следствено, аутономије књижевности за децу унутар књижевног полисистема, у српској књижевности успостављен као вредност у међуратном периоду, у годинама након Другог светског рата угрожен је културно-политичким околностима које књижевност стављају у

службу идеолошке трансмисије. У поновном задобијању слободе у поетичким превирањима педесетих година Витезов пут је био по страни од централног тока, уочава Љуштановић, управо због својих поетичких особина снажног интересовања за фолклор и змајевске присности, тоpline и поруке деци. То његов однос према модернизму чини амбивалентним, иако је „Витез, на свој начин, у многим песмама дошао до сродних поетских резултата до којих су дошли Александар Вучо, Душан Радовић или Арсен Диклић“. Оваква његова позиција утицала је и на процес канонизовања његове поезије: „Витез прво доживљава естетску канонизацију, и то на ширем југословенском простору, да би потом, на основу ње, доживео и националну канонизацију, и то прво унутар хрватске песничке традиције, па тек после унутар српске“. Важну тачку у овој првој Љуштановић уочио је у критици књиге *Кад би дрвеће ходало* Бранка Миљковића, која је значајан моменат и у општем процесу позиционирања књижевности за децу унутар ширег система књижевности. Српска национална канонизација Григора Витеза је до сада била, уочава Љуштановић,

пре свега, нека врста именовања Витеза за српског писца и његово смештање у општи контекст српске књижевности. Његово право ситуирање у српски традицијски низ тек предстоји. Оно ће се, највероватније, заснивати на брижљивом испитивању Витезових интертекстуалних веза с усменом традицијом и поезијом Јована Јовановића Змаја, као и на поређењу Витезове поезије с поезијом осталих модерних српских песника за децу.

Игру као конструктивни принцип грађења и дечјег и песничког света као Витезов аутопоетички став нагласио је Петар Пијановић, истражујући његове тематско-обликовне елементе са аспекта теме, става лирског јунака / аутора и слике света и израза којим се она објављује. Овакве типологизације темељ су за интерпретативне приступе појединачним Витезовим песмама, и посебно упоредној анализи његове песме *Тиџар* и *Лава* Душана Радовића, у којима се осветљава модернизација поезије за децу на примеру Григора Витеза као еволутивни унутаркњижевни процес. О Витезовој „борби за модерни дух песме за децу“ пише и Зорана Опачић, указујући посебно на улогу фантастике у ослобађању од идеолошког усмеравања, и на мотивске особине проистекле из поетике Александра Вуча, именоване као „социјалистички егзотизам“.

Јелена Панић Мараш тумачи ауторефлексивне иманентне поетичке ставове о третирању приче, песме, односно књиге као медија, откривајући модерност код Витеза у тематизацији сусрета са неизрецивим и хумором као начелним песничким ставом, испод кога провирује амбивалентност смисла, и, чак, субверзивност испод привида дидактицизма. Хумором се код Витеза бавила и Слађана Јаћимовић, уочавајући удаљавање од васпитне тенденције у померању ка хуморном разобличавању и подсмеху дечјих мана или порока. Хуморне ефекте Витез остварује укрштањем разнородних смисаоних низова (баналног и озбиљног, страшног и наивног, свечаног и обичног), али и заснивањем на апсурдној, заумној и нонсенсној логици, отварајући тако просторе песме за чудесно и несвакидашње, „певајући химну животу и дајући шансу наивном оптимизму“. Модерност жанровске транспозиције народне загонетке, налик Попиној, уочена у критици Бранка Миљковића тема је прилога Драгана Хамовића, док текст Зорице Турјачанин, који закључује овај одељак књиге, самосвојност Григора Витеза и његову позицију „највећег српског песника за децу“ уз „Змаја, Радовића, Десанку Максимовић и Ћопића“ објашњава у готово синестезијској акустичкој (ритмичко-звучној) пиктуралности и колоратурности поезије „која саму себе пева“ спајајући „фолклорне подстицаје и властиту лирску зачараност“ у нов и оригиналан песнички квалитет.

Трећи одељак књиге чини шест студија које се баве разнородним појединачним аспектима или мотивима Витезове поезије. Милена Милева Блажић посматра Витезову причу *Огледалце* у разуђеном интертекстуалном контексту обраде овог мотива у светској књижевности. Истакнута је субверзивна друштвена критика некарактеристична за његово стваралаштво „за одрасле“, а ауторка то тумачи као знак да је поезију за децу и младе Витез доживљавао као простор слободе. Компаративним умачењем Витезових и Змајевих песама за децу бави се Тамара Грујић, анализирајући њихове међусобне сродности, и проистеклост нонсенса и игре, као главних особина ове поезије, из усмене традиције. Александра Угреновић структуралистичким приступом указује на сложену метафоричку фигуративност Витезових загонетки, и образлаже њихову особину тропичности структуриране на унутрашњем логичком непоклапању, које и решавање загонетке-констатације чини ближим тумачењу симбола, захтевајући рад асоцијативно-поетског мишљења, уместо логичког. Збирка *Једног јуџура у жају*, прва Витезова објављена у Београду, а истовремено и први избор његове поезије за децу, предмет је анализе Милана Алексића. Смена облика, мотива позиције песничког гласа и типова хумора уочена у њој чини је двоструко значајном: као ауторску ретроспективу сопственог песничког пута, и хронолошко, еволутивно показивање промене од гравитације поступцима и облицима традиционалне ка оним карактеристичним за модерну поезију за децу. Миливоје Млађеновић истиче драмску дијалогичност као карактеристичну особину многих Витезових песама, које из ње црпе јак перформативни потенцијал, и приказом говорне ситуације постижу најјачи утисак уверљивог код читаоца-детета. Семантичка оправданост чини употребу дијалога поетички значајном за Витеза, кореспондира са језичко стилским особинама ове поезије, и чини је погодном за методичку праксу. У последњем раду овог одељка, *Григор Вићез као преводилац Чуковског* Тијана Тропин показује сродност песникових поетичких и преводилачких решења у преводима са руског. Уз то, уочава се и важно одвајање од традиције „доместикације“ превода књижевности за децу, каква је владала до Другог светског рата. Стављање стилских, мелодијских и игрових језичких елемената испред садржинских у Витезовом преводилаштву, у сродној, а ипак другој језичкој делатности потврђује претходно изнете ставове о еволуцији песништва за децу у двадесетом веку која се огледа у Витезовом раду.

Посматрајући зборник у целини, на други се начин указује понешто скептични став Јована Љуштановића да „такву канонизацију [налик оној у хрватској књижевности, у којој се Витез сматра родоначелником уметнички вредне поезије за децу, „културним херојем“ чије име носи више основних школа и једна од најзначајнијих награда за књижевност за децу] Витез у српској култури, вероватно, не може никад постићи“. Плодотворност приступа са разних аспеката којима је Витез нераскидиво везан за српски културни контекст и многострука инспиративност његове поезије за проучаваоце различитих усмерења и генерација показују да је таква врста „институционалне“ канонизације у коначном исходу можда и мање важна. Витезу се подједнако радују и тумачи и читаоци, како у уводном тексту закључује Александар Јовановић говорећи о научном скупу чији је производ овај зборник, и у тој се чињеници сажима најтачнија и најдубља оцена Витезовог дела и живог трајања у српској култури.

Дуња С. Ранчић
 Универзитет у Београду
 Учитељски факултет
 Краљице Наталије 43, 11000 Београд, Србија
 dunja.rancic@uf.bg.ac.rs

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или попуњени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве стране чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. ПРЕДАЈА РУКОПИСА

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs. У електронској верзији не наводити податке о аутору, него их дати у тексту електронске поруке (назив и седиште установе, електронска адреса аутора). Ако је аутора више, за свакога навести тражене податке. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату. Рукописи се не враћају ауторима.

2. ПРОЦЕС РЕЦЕНЗИРАЊА

Радове рецензирају два квалификована рецензента. У року од два месеца од пријема рукописа аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање. Поступак рецензирања је анониман у оба смера. Рок за објављивање прихваћених радова је 12 месеци од предаје коначне верзије рукописа.

3. ЕЛЕМЕНТИ РАДА (обавезан редослед):

а) име и презиме аутора: у студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом; назив и број пројекта/програма у оквиру којег је чланак настао наводи се у подбелешци, везаној звездицом за наслов рада;

б) наслов рада: верзалом, центриран;

в) сажетак (до 8 редова): на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): на језику основног текста; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

д) основни текст;

ђ) ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА: центрирано;

е) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано и спационирано), текст резимеа; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, немачком, руском или француском; уколико је рад на страном језику, резиме је на српском; ако аутор није у могућности да обезбеди резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

ж) назив и адреса установе у којој је аутор запослен и електронска адреса аутора, уз леву маргину (у приказима уз десну); називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог.

4. ФОРМАТ

а) стандардни: A4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *иџалик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (1., 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи 1., 2. итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

5. ЦИТИРАНЕ ФОРМЕ

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“, у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода ('...'); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени рад, у одговарајућој напмени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода ('...').

6. ЦИТИРАЊЕ РЕФЕРЕНЦИ ИНТЕГРИШЕ СЕ У ТЕКСТ, НА СЛЕДЕЋИ НАЧИН:

а) упућивање на студију у целини: (САМАРЦИЈА 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (MURPHY 1974: 95);

в) упућивање на одређено издање исте студије: (ДЕРЕТИЋ 2004⁴: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (ПАВИЋ 1972а: 34), (ПАВИЋ 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (ЖИВКОВИЋ 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графији;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области сачинио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

и) ако се упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду одвојити тачком и запетом, нпр. (СУВАЏИЋ 2005: 201; ПЕТКОВИЋ 2010: 65–89);

ј) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

7. ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

У текстовима писаним ћирилицом најпре се наводе (према азбучном реду презимена аутора) радови објављени ћирилицом, а затим (према абecedном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег“ параграфа; презиме аутора дати малим верзалом; у радовима на енглеском, немачком и француском референце ћирилицом се могу транслитерovati латиницом.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

ПАВИЋ, Милорад. *Историја српске књижевности барокног доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне њесме у „Српско-далматинском маџазину“*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil“-а. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* XLIII/1 (1995): 7–16.

г) рад у зборнику радова:

ПИПЕР, Предраг. О когнитивнолингвистичким и сродно усмереним проучавањима српског језика. Предраг Пипер (ур.). *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика*. Београд: САНУ, 2006, 9–46.

д) речник:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová), 1–. Praha: Academia, 1989–.

ђ) фототипско издање:

ИВИЋ, Милка. *Значења српскохрватског инструменала и њихов развој (синтаксичко-семантичка студија)*. Београд, 1954. Београд: Српска академија наука и уметности – Београдска књига – Институт за српски језик САНУ, 2005.

е) рукописна грађа:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

ж) публикација доступна on-line:

FE LLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. <<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>> 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника Мајице српске за књижевност и језик*

Рецензенти

Др Исидора Бјелаковић
Др Владислава Гордић
Др Јован Делић
Др Бојан Ђорђевић
Др Томислав Јовановић
Др Марија Клеут
Др Миодраг Лома
Др Слободан Павловић
Др Горана Раичевић
Др Љиљана Пешикан Љуштановић
Др Иво Тартаља
Др Светлана Томин
Др Роберт Ходел (Хамбург)

CONTENTS

ANA V. VUKMANOVIĆ. Lyric Poetry in Motion: from Poetics of Oral Lyric.
MONIKA Đ. FIN. Count Sava Vladislavich-Raguzinsky and Venice. JELENA
S. RADOSAVLJEVIĆ. Aspects of Kašanin's Essay in the Book *Srpska književnost
u srednjem veku*. JANA M. ALEKSIĆ. Kašanin's "Incessant Freshness of the
World" (Aesthetic and Cultural Consciousness of Milan Kašanin in *The Accidental
Discoveries*). MAJA D. STOJKOVIĆ. The Paradoxical Hero in the Theatre of
Paradox (Pirandellian hero before Pirandello in the forgotten play by Ćorović –
Our Theatre). DRAGAN L. HAMOVIĆ. The National Ground and Modernity
in Literary Thought and Practices of the Young Bosnians. PREDRAG Ž. PETRO-
VIĆ. Image of Byzantium in the Serbian Avant-Garde Travel Writing. VUK M.
PETROVIĆ. Heidegger's Decomposition of all Language Foundation. MLADEN
M. JAKOVLJEVIĆ. Concretization and Deconcretization of Reality in Pynchon's
Novel *Gravity's Rainbow*. DUŠAN R. ŽIVKOVIĆ. History and Fiction in the Novel
The Prague Cemetery by Umberto Eco. NIKOLA R. BJELIĆ. Discussion on
Freedom and Ethics in the Play *Le Libertin* by Eric-Emmanuel Schmitt. ĐORĐE
M. DESPIĆ. Miodrag Pavlović's Reading of Momčilo Nastasijević. THEMATIC
CHAPTER: Tihomir Ostojić. OCCASIONS. INTERVIEW. CONTRIBUTIONS
AND MATERIALS. REVIEWS.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LXIV књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 25. децембра 2015.

Штампање завршено децембра 2015.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Доц. др Ђорђе Ђурић
генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник: *Јулија Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Маја Сјокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишњекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање Зборника Матице српске за књижевност и језик за 2016. годину помогао је
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање АП Војводине
Министарство културе и информисања Републике Србије
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Сајнос, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. – 1953, књ. 1– .
– Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138